HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA

A. J. SARAIVA · ÓSCAR LOPES

17.ª EDIÇÃO

História da
Literatura Portuguesa

Observação

Óscar Lopes é responsável único pela redacção do texto referente à 7.ª Época (ÉPOCA CONTEMPORÂNEA).

Por acordo entre os dois principais autores,
as edições futuras serão também actualizadas
por Isabel Pires de Lima, Margarida Vieira Mendes
e Leonor Curado Neves.

ISBN 972-0-30170-8

António José Saraiva

(1917.12.31 — 1993.03.17)

Este livro testemunha mais de quarenta anos de amizade viva, firme e produtiva, entre duas pessoas cuja diversidade de opiniões apenas fomentava a mais viva e contínua discussão acerca dos textos ainda aqui presentes, e questionados até ao limiar imprevisível da morte.

Introdução Geral

Capítulo I

Reflexões Preliminares

Crítica e história literária

Há quem ponha em causa a validade da história da literatura ou, o que tanto faz, a reduza a uma arrumação quanto possível cronológica de estilos, autores e obras, a uma iniciação em certos dados, necessários ao entendimento das obras, mas que nada teriam a ver com o seu valor intrínseco. Segundo esse ponto de vista, os valores estéticos questionam a história.

Na verdade, não pode negar-se a permanência de valores literários, que chegam a desafiar as inevitáveis infidelidades da sua tradução e interpretação, resultantes de, por exemplo, terem sido originalmente realizados em línguas e instituições já mortas há muito. Mas tais infidelidades e, com elas, os problemas da interpretação e valorização surgem logo depois que uma obra se publica. A própria estrutura da obra nunca reduz todas as intuições do autor a uma perfeita coerência; é bem sabido que os grandes livros têm uma complicada história, de antes, durante e depois da sua redacção. E as apreciações de uma obra antiga que se foram impondo através de épocas sucessivas dão-nos, frequentemente, a impressão de inessenciais ou insuficientemente adequadas. Sente-se a cada passo a necessidade de libertar a estrutura essencial de uma obra de preconceitos que, já a partir das próprias intenções mais superficiais e por vezes ostensivas do seu autor, a desfiguram; tal necessidade pode considerar-se tão viva como a obra: vive da sua vida. Nessa libertação consiste o grande papel da crítica, ou, segundo uma tendência mais recente, de uma desconstrução sem metodologia fixa e definida, mas que permita aceder ao não-dito ou não-pensado oculto em cada texto (literário ou doutrinário).

Ora, esta crítica é já histórica; procura já explicar (e vencer) limitações sociais e epocais, entra já em linha de conta com uma conjectural história do livro, desde as suas fontes e elaboração até à apreciação predominante entre os próprios contemporâneos do crítico. Além disto, a crítica de um livro antigo não pode atingir a sua estrutura formal sem compreender a pluralidade histórica a partir da qual ele foi elaborado e que já se não deve considerar inteiramente

informe, ou neutra, sob o ponto de vista literário; a literatura, quer como ficção, quer como estilo, esboça-se no texto das mais elementares relações humanas; as mais simples e constantes mudanças das coisas e dos propósitos sociais estimulam transferências de significados, quer dizer, metáforas, imaginação analógica, e até anedotas que contêm verdadeiros símbolos e juízos. Toda a ficção literária, tal como toda a expressão linguística em que assenta (e que é verdadeira criação literária antiga, já sedimentar, habitual ou despercebida), tem origem em translações nos significados das palavras que se referem ao corpo humano, suas necessidades e movimentos, ao espaço organizado (casa, cidade, área explorada, campo arado, etc.), às relações de pequenos ou amplos grupos sociais, etc. Em nível superior, precisamos de ter em conta certas evoluções relativamente isoláveis das próprias formas literárias específicas, como a versificação, processos de arte narrativa ou dramática, os recursos estilísticos mais desenvolvidos. E estas formas literárias e estes processos formais relacionam-se com os meios sociais e técnicos de comunicação: por exemplo, o cantar épico supõe um grupo de ouvintes, o romance uma grande massa alfabetizada, e o cinema contaminou o teatro e os géneros narrativos. Outro ponto: entre as ideologias (que se relacionam sem contudo se confundirem com a génese e os *sentidos* concretamente inerentes às formas literárias), há que distinguir as doutrinas de estética literária; elas também apresentam a sua história, cujo condicionamento pela história geral é bem mais visível que o da própria literatura.

Por outro lado, mesmo que se considere cada obra-prima como consumada na medida em que, insubstituivelmente, se adequou a uma experiência humana que se não repete, atingindo com isso uma estrutura optimal correspondente a determinada concepção e estilo — mesmo assim, é inegável a história subjectiva dos gostos, apreciações e interpretações, afectada, entre outras coisas, pelo surto de novos modelos de referência valorativa. Esta é a preocupação dominante na história estética da *recepção* ou leitura, consagrada por H. R. Jauss, M. Riffaterre, W. Iser e A. Nisin, por exemplo, que tem em conta os *horizontes de expectativa*, sua multiplicidade e constante fusão, e as descontinuidades na estruturação complexa dos géneros em que se integram quer a elaboração quer a hermenêutica (ou interpretação) de uma dada obra.

Portanto, a crítica e a história literária não podem no fundo fazer-se uma sem a outra. Temos de historiar para, por exemplo, compreender, e portanto criticar; mas o objectivo da história literária tem de ser seleccionado, só abrange uma mínima parte de tudo quanto já pôde passar como literário, e tal selecção fá-la a crítica valorativa, assumindo inevitáveis riscos de erro ou omissão importante.

Literatura, cultura, nacionalidade

A história da literatura levanta problemas muito seus (alguns dos quais discutiremos pouco adiante) devido a este seu critério próprio de selecção. Como a história de qualquer bela-arte, plástica ou rítmica, exprime valores cuja permanência é, em geral, mais reconhecida que a das técnicas ou das instituições. Mas a matéria a partir da qual se elabora, e que é a linguagem, ligada aos actos sociais correntes, articula-se (mais do que as formas plásticas ou musicais evidenciam) com ideologias historicamente determinadas, as transformações técnicas, as tensões

e expectativas sociais. No entanto, a história da linguagem não se confunde com a de tais ideologias, transformações, divisões, pois, se a confundíssemos, teríamos também de negar a possibilidade de qualquer comunicação, dentro da mesma área linguística, entre indivíduos de classes sociais diferenciadas, e teríamos de negar, ainda, os aspectos de continuidade que persistem através de uma mudança social profunda: a França não mudou de língua com a Grande Revolução, nem a Inglaterra com a industrialização da máquina a vapor. A história da literatura abrange, portanto, um domínio bem específico de problemas, embora não deixe de ser interdependente da história social e, mais directamente ainda, da história cultural.

Pelas suas relações com a história social, e, especificamente, com a da cultura, e ainda por evidência intrínseca, não se podem negar certas características universais ou, pelo menos, muito extensas na história literária, isto é, uma história mais ou menos universal da literatura; basta lembrar a larga generalidade de certos mitos, de certos motivos folclóricos. Há um mundo literário indo-europeu e semítico, por exemplo, cuja vasta área criou, interagindo, um património do qual se destacaram a *Bíblia* e os poemas homéricos, os contos das *Mil e Uma Noites*, as fábulas de Esopo ou La Fontaine. A história da literatura portuguesa, em especial, está compreendida dentro deste contexto histórico-cultural, pois assimila aportações milenárias (hebraicas e gregas, por exemplo), e influências fundamentais das grandes literaturas do Ocidente europeu, bem visíveis desde a sua origem. Além disso, e sobretudo até ao século XVIII, está integrada numa unidade cultural e literária peninsular, unidade tão visível, que o uso da língua galaico-portuguesa e o da língua castelhana nem sempre corresponderam, como veremos, à nacionalidade do autor.

Contudo, a estreita relação que há entre a literatura e a língua, o facto de um domínio linguístico diferenciado resultar de uma duradoira comunidade económica, política e social (e de também, inversamente, contribuir para uma tal comunidade), o facto de o uso de uma língua determinar, só por si, o público imediato e, normalmente, inspirador das obras — tudo isto justifica um critério linguístico para a classificação das literaturas. No entanto, não confundamos o nível literário (e, em geral, o nível culto) de uma língua com os seus níveis orais, aliás diversificados em variantes regionais ou sociais e registos circunstanciais.

A literatura portuguesa assenta no facto linguístico de uma série de falares muito afins, que sob o ponto de vista dialectal ainda hoje se encontra representado pela gama mais ou menos contínua de dialectos que se estendem desde a Galiza até ao Algarve, através de isoglossas que L. F. Lindley Cintra resume na sua *Nova Proposta*... de 1970. Do séc. IX chegaram até nós documentos notariais em «latim bárbaro» que já registam formas românicas locais, a que por inícios do séc. XIII sucedem textos literários e não-literários exclusivamente galego-portugueses. Tanto quanto sabemos, há um fenómeno largamente hispânico de elaboração de poesia lírica ou satírica e cujas primeiras colecções escritas, de cunho senhorial galego ou leonês, acabaram por convergir no *Cancioneiro da Ajuda*, talvez no *scriptorium* de Afonso X — que simultaneamente produziu as *Cantigas de Santa Maria*, também num dialecto galaico-português bastante convencionalizado (embora já no séc. XIV se assista ao surto de uma obra em prosa especificamente galega). A partir de D. Afonso III, e sobretudo de D. Dinis, a organização da cúria régia em terras do Sul, sobretudo Lisboa, o uso obrigatório do português como língua oficial, com traços gráficos definidos (como o *lh* e o *nh*, de origem provençal), a conquista do Algarve em 1249, oficialmente reconhecida pelo tratado de Alcanises, 1297, a organização interna de complexo cunho senhorial e concelhio são o sinal de uma emancipação relativa que, até à Restauração de 1640, e ainda alguns anos depois,

permitirão o desenvolvimento dos géneros gráficos (nomeadamente, de início, a historiografia e os textos doutrinais em prosa), sob o consciente reconhecimento de uma unidade, Espanha, em que as produções nacionais se integram até ao desfecho da Guerra da Sucessão de Espanha, tratado de Utreque, 1704 — de onde data o início de uma prolongada influência francesa nos países ibéricos.

Estes são, a traço grosso, os limites de uma literatura, que de início não corresponde a mais de um milhão de habitantes, mas que diz respeito a um país com fronteiras muito aproximadamente definidas antes de qualquer outro povo europeu. (A Espanha só se unificou em 1492, dois séculos depois). Há numerosos escritores bilingues (português-espanhol), que estudaremos coerentemente como autores nacionais. A Galiza deixa ao longo do séc. XIV de se integrar no conjunto português e acaba, no séc. XV, ao cabo de várias guerras civis infelizes, por perder a sua expressão literária própria, até ao *Rexurdimento* romântico e actual, que parece muito prometedor mas, maioritariamente (até agora), *galego* e não *português*.

Nem sempre este critério linguístico se acomoda com outro que também se deve ter em conta: o critério da autonomia política nacional. Assim, apesar de o domínio linguístico português abranger o Brasil, não há dúvida de que a literatura brasileira adquiriu características diferenciais, relacionadas com a progressiva diferenciação nacional brasileira; e, como seria difícil, se não mesmo impossível, apontar uma divisória intrínseca, o mais razoável será deixar de incluir no nosso estudo da literatura portuguesa as obras de autoria brasileira posteriores à data da proclamação da independência desse país, embora a isso se oponha a intimidade de certas relações que chegam a pôr problemas de nacionalidade dos autores (caso de Gonçalves Crespo). Os autores radicados no Brasil anteriormente a essa data serão ainda objecto do nosso estudo; conquanto também julguemos legítimo encará-los, a eles e até a obras de metropolitanos que viveram no Brasil (caso de Tomás António Gonzaga), sob o ponto de vista de formação da consciência nacional e literária brasileira. O mesmo acontece com as literaturas dos países africanos de língua oficial portuguesa, nos seus vários graus de autonomia cultural. E é por uma razão semelhante que, ao tratarmos da escola trovadoresca de língua galaico-portuguesa, que deu os primeiros passos de diferenciação da nossa literatura escrita, nós incluímos os seus autores de naturalidade não portuguesa, quer galegos como João Airas de Santiago, quer castelhanos como Afonso, o Sábio, cuja corte foi tão importante para essa escola.

Ora, se na classificação das literaturas temos de atender não apenas a divisões linguísticas, mas também aos marcos das diferenciações políticas nacionais; se, por outro lado, a unidade política nacional fornece um esquema de referência para estudo da história literária que lhe é precursora — pode perguntar-se se são os grandes marcos da história político-social que devem balizar o estudo da literatura nacional. Não há dúvida de que as mais importantes divisões reconhecíveis na história literária portuguesa se correlacionam com as mais radicais transformações da nossa história social, a tal ponto que podemos distinguir dois grandes ciclos fundamentais na evolução literária portuguesa: um ciclo de literatura cujo principal centro de elaboração é a corte régia, para a qual podemos imaginar uma curva predominantemente ascendente até ao século XVI e que vai depois decaindo até à revolução liberal; e um ciclo de literatura fundamentalmente destinada à burguesia, e cuja curva, diferenciando-se pouco a pouco da anterior, a sobrepassa desde meados do século XVIII, absorvendo-a, com o Romantismo, na sua área própria, e atingindo uma fase cimeira mas também certa consciência de crise com a chamada «geração de 1870» (ou «de 1865»).

No entanto, a cronologia do desenvolvimento literário não coincide com a do desenvolvimento histórico geral: as escolas literárias pressupõem, em geral, os contornos mais ou menos definidos de uma formação social, embora surjam criações literárias precursoras e até preparatórias de uma dada evolução. Assim, o estilo romântico português, que corresponde ao domínio político inicial da burguesia, não se encontra bem estruturado em língua portuguesa senão bastantes anos depois da Convenção de Évora Monte, e os primeiros liberais vitoriosos, como Garrett, continuam fiéis a certas ideias e gostos da Arcádia Lusitana, fundada no auge da monarquia absoluta. Outro exemplo: n'*Os Lusíadas* encontra-se uma visão cavaleiresca que já não corresponde às relações humanas reais da época; mas, por outro lado, apreendem--se aspirações que na época seriam utópicas ou reprimidas, e que hoje se compreendem melhor. Ora, como vimos, a razão de ser da história da literatura deriva de um seu critério próprio de selecção: o do valor ainda permanente das obras literárias. Os pontos cimeiros da história literária são as escolas, os autores e, sobretudo, as obras cuja estrutura, evidentemente condicionada por factores externos mais ou menos analisáveis, sentimos avultar nas suas relações intertextuais. Deste modo, as obras ou autores de valor menor, embora apreciável, não podem, até certo ponto, deixar de ser vistos como precursores, ou então epígonos, dos melhores, pois não existem outros modelos ou padrões de valorização estética senão os que aparecem historicamente realizados em obras-primas, e, como frisou o muito conservador mas, também, penetrante poeta e crítico T. S. Eliot, cada obra-prima afecta o nosso modo de apreciar toda a tradição literária, nacional ou humana. Noutros termos, usando uma oposição que se tornou frequente em manuais linguísticos, o estudo diacrónico (histórico) e o estudo sincrónico (estrutural) das obras literárias são, em última análise, interdependentes. Há um tempo específico de transformação dos gostos e estilos, embora não de todo separável do tempo das transformações sociais, por exemplo; mas só se pode balizar esse tempo específico contrastando macro e microestruturas detectáveis em obras que servem de paradigmas ao nosso estudo.

De acordo com estas reflexões preliminares, o objecto básico do nosso estudo será constituído pelas obras literariamente mais qualificadas de língua e autoria originariamente portuguesas, segundo uma perspectiva de desenvolvimento geral das estruturas formais e da matéria humana socialmente comunicável que lhes corresponde. Para designar as fases de estruturação e desagregação de uma escola ou estilo epocal, que evidentemente só poderá ter-se consumado de um modo permanentemente válido em obras individualizadas, usaremos por vezes, e como é costume, um nome evocativo do seu contexto histórico geral: *Fim da Idade Média*, *Época Contemporânea*, por exemplo. No entanto, o critério de periodização é intrinsecamente literário, pelo que tentaremos, quanto possível, distinguir as afinidades características de cada geração ou conjunto de autores que tal critério permita, de algum modo, isolar. A atenção predominante que entendemos dar às obras ou autores capitais atenuou muito neste livro a preocupação (tradicional nos manuais de história da nossa literatura) de indicar os limites cronológicos de cada época ou escola, o que sublinhava os momentos de incipiência e de decadência de cada estilo, em vez de sobretudo o ver em sua maturidade. Reservaremos o corpo de letra maior ao estudo interno das escolas, autores ou obras. O seu condicionamento histórico geral, filológico e biográfico, bem como a bibliografia, os problemas de erudição histórico-literária, serão apresentados em corpo menor.

Bibliografia

Estudos de teoria e análise literária:

- Wellek, René/Warren, Austin: *Theory of Literature*, trad port. da 3.ª ed., 1976, por J Palla e Carmo, Lisbòa (extensa bibliografia classificada, obra importante de consulta), e *A History of Modern Criticism*, I, II, 1955, trad. port., São Paulo, 1967 (4 vols.).
- Wimsatt, W. K./Brooks, Cleanth: *Crítica Literária*, 1957, trad. port., Fund. C. Gulbenkian, 1971
- Aristóteles, *Poética*, trad com comentários e apêndices, Eudoro de Sousa, IN-CM, 2.ª ed., 1990
- Silva, Vítor M. de Aguiar e: *Teoria da Literatura*, vol I, Almedina, Coimbra, 8.ª ed., 1988 (com extensa bibliografia); *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, 1990
- Lopes, Óscar: *Ler e depois, Modo de ler*, Porto, 1969, 3.ª ed respect. 1971 e 1972 (desenvolvem pontos de vista deste livro).
- Cândido, António: *Literatura e Sociedade*, São Paulo, 1965.
- Kayser, Wolfgang: *Análise e Interpretação da Obra Literária*, 6.ª ed. port. refundida segundo a 16.ª alemã, trad de Paulo Quintela, Arménio Amado, Studium, Coimbra, 1979.
- Ingarden, R. *A Obra de Arte Literária*, trad port., Fund. C Gulbenkian, 1973 (ponto de vista fenomenológico).
- Lotman, I *A Estrutura do Texto Artístico*, trad port, Estampa, 1978.
- Eco, Umberto: *Obra Aberta*, Difel, 1989, trad do original ital. de 1962; *La Struttura Assente*, 1968; *Os Limites da Interpretação*, 1990, trad port., Difel, 1992
- Todorov, T *Poétique de la Prose*, Paris, 1971, *Théories du Symbole*, Seuil, 1977; *Poética*, trad port., Teorema, 1977
- Greimas, A J *Du Sens*, Seuil, 1970; *Du Sens II*, Seuil, 1983.
- Riffaterre, Michel. *Essais de Stylistique Structurale*, Paris, 1971
- Kristeva, Júlia *La Révolution du langage poétique*, 1974, Polylogue, 1977, Paris
- Brémond, Claude: *Logique du Récit*, 1973.
- Genette, Gérard: *Figures I, II, III*, Paris, 1966-69-72.
- Tacca, O. *As Vozes do Romance*, trad. port., Almedina, 1983.
- Segre, Cesare. *Principios de Análisis del Texto Literario*, trad esp., Editorial Crítica, Barcelona, 1985 (original italiano, Milão, 1985).
- Berrio, A. G.. *Teoría de la Literatura*, Catedra, Madrid, 1989.
- Yvancas, J. M P.. *Teoría del Lenguaje Literario*, Catedra, Madrid, 1989.
- Reis, Carlos: *O Conhecimento da Literatura*, Almedina, Coimbra.

Iniciação elementar à narratologia:

- Adam, Jean-Michel: *Le Récit*, «Que sais-je?», PUF, n.º 2149, 1984.
- Reis, Carlos/Lopes, Ana Cristina M.: *Técnicas de Análise Textual*, 2.ª ed rev. e aum., Almedina, 1978.
- *Literatura-Texto*, vol. 17 da Enciclopédia Einaudi, trad. port., IN-CM, 1989.

Algumas obras fundamentais colectivas:

- *Théorie de la Littérature*, Paris, 1965 (formalistas russos); *Les Chemins Actuels de la Critique*, Paris, 1966 (Centre Culturel de Cerisy); *Linguística e Literatura*, trad. port. da rev «*Langages*», 12 (1968),

Lisboa, 1976; *Théorie d'Ensemble*, Paris, 1968 (grupo *Tel Quel*); *Marxismus und Literature*, org. F. J. Raddatz, 3 vols., Rowohlt, Hamburgo, 1969.

- Chabrol, Claude: *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, 1973 (antologia de semiologistas).
- Varga, A. Kibédi e outros: *Teoria da Literatura*, trad. port., Presença, 1983
- *Colecção Práticas de Leitura*, dir por Maria Alzira Seixo, Arcádia, Lisboa, 5 vols., 1977 (antologia trad. e coment. de problemática marxista, semiológica e estruturalista)
- Extensa apreciação de conjunto, sob um ponto de vista próximo da filosofia pós-modernista, de tradição nietzschiana e heideggeriana, que desvaloriza a razão científico-positiva, humanista e progressista a favor da abordagem retórica, desconstrucionista e pragmático-linguística: Coelho, Eduardo Prado, *Os Universos da Crítica*, Edições 70, 1982

Textos de teoria pós-modernista:

- Lyotard, J.-F. *A Condição Pós-Moderna*, trad port., Gradiva, 1979
- Vattimo, G. *O Fim da Modernidade*, trad port., Presença, 1987
- «*Revista Crítica das Ciências Sociais*», 24, Março 1988

Desconstrucionismo:

- Derrida, J. *La Dissémination*, Seuil, 1972; *Marges de la Philosophie*, Minuit, 1972.
- Norris, C. *Deconstruction*, Methuen, 1982
- Asensi, M. (org.) *Teoría Literaria y Deconstrucción*, Graur S., Madrid, 1990.

Obras de introdução à estética da recepção:

- Jauss, H. R. *História Literária como desafio à Ciência Literária. Literatura Medieval e Teoria dos Géneros*, trad port., Porto, 1974, *A Literatura como Provocação*, trad port., Vega, 1993
- Nisin. A. *La Littérature et le Lecteur, Les Œuvres et les Siècles*, Editions Universitaires, Paris, 1960
- *Creación y Público en la Literatura Española*, colab colect. selec por J.-F. Botrel y S. Salaün, Editorial Castalia, Madrid, 1974.
- Lima, Luís Costa *A Literatura e o Leitor Textos de Estética da Recepção*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979
- Mayoral, J. A. (org.) *Estética de la Recepción*, Grafur, Madrid, 1987

Para estudo da terminologia:

- Morier, Henri *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 2.ª ed. ref., Paris, 1975 (muito desenvolvido).
- Ducrot, O./Todorov, T.. *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, 1972 (sobretudo baseado no estruturalismo francês)
- Lausberg, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*, trad acresc., F. C. Gulbenkian, 1966 (pouco manuseável, mas informativo; tem ampla bibliografia portuguesa)
- Robles, Sainz de: *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, Madrid, 1954.
- *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, org A. Preminger, New Jersey, 1972
- Angenot, Marc: *Glossário da Crítica Contemporânea*, trad. port., Comunicação, 1984, do original francês de 1979.
- Carreter, Lázaro: *Diccionario de Términos Filológicos*, 5.ª ed., Gredos, Madrid.

- Reis, Carlos/Lopes, Ana Cristina M.: *Dicionário de Narratologia*, Almedina, 1987.
- Greimas, A. J. / Contes, J.: *Semiótica Diccionario Razonado de la Teoria del Lenguaje*, trad. esp. Gredos, Madrid, 1991, do original francês, Hachette, 1986.
- Propostas de semiologia literária podem ser acompanhadas pela revista «*Communications*», Paris, de que existem antologias em português na Editora Vozes, Petrópolis. Obras auxiliares importantes. Durand, Gilberto: *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, trad. port., Presença, 1989; Chevalier, J./Gheerbrand, A. *Dictionnaire des Symboles*, 4 vols., Séghers, 1973-74; Aziza, Cl./Olivieri, Cl./Patrick, R. *Dictionnaire des Symboles et des Thèmes Littéraires*, Nathan, 1978.
- O problema de demarcar a literatura brasileira é discutido pelos dois vols. da *Formação da Literatura Brasileira*, de António Cândido, 2.ª ed., São Paulo, 1963, e sumariamente exposto, de um ponto de vista nativista, por Afrânio Coutinho em *Conceito de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, 1960, e *Introdução à Literatura no Brasil*, 2.ª ed., Rio, 1964

Capítulo II

Origens e Evolução da Língua Portuguesa

Origem latina do Português; a Romània

O factor decisivo da formação da língua portuguesa foi a romanização da Península, cujos últimos obstáculos ficaram eliminados com as campanhas de Augusto. A difusão do Latim verifica-se ao mesmo tempo que as *villæ* (latifúndios), protegidas pelo direito e o Estado romano, integram, como colonos adscritos às suas terras, os antigos habitantes dos castros serranos; que as instituições urbanas se desenvolvem nos moldes municipais de Roma, graças a legiões, praças de comércio, tribunais, escolas, templos, teatros e termas; e que nas províncias ocidentais da Península, a Lusitânia e a Galécia, se constrói um sistema de vias com que, aproximadamente, viria a coincidir o actual traçado ferroviário e rodoviário fundamental, preludiando deste modo a sensível autonomia das comunicações internas portuguesas.

O idioma português é, pois, um dos produtos da Romània, nome que se dá ao Império Romano e, em especial, ao conjunto das suas províncias onde o Latim veio a vingar duradoiramente como língua de civilização. Dos mais antigos falares da Península ficou o Euscaro, ainda hoje conservado pelos Bascos, que já se julgou representar uma sobrevivência de língua dos Iberos, e que alguns filólogos explicam por substratos linguísticos anteriores às imigrações indo-europeias. A decifração da escrita ibérica evidenciou certas afinidades mas também diferenças entre Proto-Bascos e Iberos, discutindo-se hoje qual a área até onde, fora da Península, se estenderiam tais substratos, e seus pontos de irradiação original. Há vestígios muito afins dos Iberos no Norte de África, e discutem-se ainda hoje certos alvitrados parentescos do Basco com línguas caucásicas. Os primeiros povos indo-europeus que desde o II milénio a. C. submergiram essas línguas predecessoras (com excepção do Basco) têm recebido designações muito flutuantes (*Lígures*, *Ilíricos*, *Ambro-Ilíricos*), e, aparentemente, foram encurralados em direcção a W por posteriores migrações celtas ou celtizadas (Celtiberos), parecendo terem-se reconhecido características arcaicas indo-europeias, pré-célticas, nos poucos testemunhos epigráficos atribuíveis aos Lusitanos que recentemente se estudaram. Dos Celtas, povo indo-euro-

peu e aparentado com os Romanos, que pelo NE penetram depois na Península, cerca do século VI, deve ter vindo muito da toponímia pré-romana, merecendo destaque no nosso território certos nomes terminados em -briga (como *Conimbriga*, donde *Coimbra*), designação de cidadela castreja; e já houve quem atribuísse à sua influência a sonorização das consoantes surdas intervocálicas, traço característico da evolução das línguas românicas ocidentais.

Sobre o fundo mais ou menos comum do Latim, língua originária do Lácio, a região de Roma, e que a expansão diversificou em dialectos, elaborou-se um modelo oficial e literário, o chamado Latim Culto, polido e gramaticalizado sob influência do Grego, e que as tradições culturais e escolares tentaram, tanto quanto possível, uniformizar em todo o Império. Entretanto, a sua versão falada, a que discutivelmente se dá o nome de Latim Vulgar, obedecia a tendências espontâneas de transformação e diversificação, muito facilitadas, quer pelos antigos hábitos linguísticos de cada população romanizada, quer pela pequena percentagem de letrados que mesmo em Roma existia, quer pela tardia romanização da própria Itália, que não se adiantou muito a certas províncias exteriores: as populações italianas meridionais, que se julga haverem predominado na colonização da Hispânia, só tinham cerca de um século de cidadania romana quando, em 74 d. C., Vespasiano concedeu o mesmo direito de cidade a todos os hispânicos livres. De acordo com investigações recentes, que criticam a noção de Latim Vulgar, a consciência de diferenciação entre o Latim escrito, com ortografia padronizada mas lido de acordo com as pronúncias regionais proto-românicas, apenas surgiu quando, no século IX em França e no século XI na Península Ibérica, se impôs nos actos litúrgicos do rito romano, em difusão, uma pronúncia uniforme e já distante daquelas que se tinham aproximado dos dialectos românicos evoluídos.

Com a grave crise que o Império sofreu durante o século III, o esforço uniformizador, até então exercido pela organização administrativa e escolar, cedera já perante a dialectização espontânea; e aliás as necessidades de tornar a língua assimilável por outros e variados povos apressa transformações que já se observam em processo desde a origem. É deste latim evoluído e diversificado geográfica e socialmente que provém, entre outras línguas novilatinas, o Português. Vejamos quais as principais transformações consumadas no Latim falado, sobretudo entre o século II e a época das Grandes Invasões (século V), que fazem emergir os reinos bárbaros acima dos destroços do Império. Trata-se do início de diferenciação das línguas novilatinas, ou românicas, cujo conjunto se designa como România; esta designação foi já usada em sentido geográfico por Paulo Orósio, escritor latino-hispânico do século V.

Evolução do Latim falado

Foneticamente, o acento tónico das palavras latinas caracterizava-se pela elevação melódica da sílaba tónica: era um acento melódico. Havia ainda nas palavras latinas um contraste quanto à duração das sílabas, umas longas, outras breves (com cerca de metade da duração das longas), que permanecia constante dentro de cada forma vocabular: é a chamada quantidade silábica. Os filólogos discutem ainda se existiriam também oposições de intensidade. Seja como for, no Latim falado, a intensidade e a quantidade longa tendem a concentrar-se na pronúncia da sílaba melodicamente tónica, que desta maneira ganha maior relevo. A quantidade das sílabas deixou de ser um sistema autónomo e bem caracterizado: a antiga distinção

entre vogais longas e breves reduziu-se a uma diferença de timbre (na România ocidental, o *e* e o *o*, quando longos, deram lugar às vogais fechadas *ê* e *ô*, e, quando breves, às vogais abertas *é* e *ó*; o *i* breve a um *ê* fechado; o *u* breve a um *ô* fechado). Por isso o ritmo do verso latino, que se baseava na sucessão regular de sílabas longas e breves, deu lugar a um ritmo, elaborado durante a Idade Média, que assenta no número regular de sílabas (isossilabismo) delimitado pela rima, isto é, pela coincidência de timbres vocálicos no fim do verso.

Esta transformação do acento, fazendo acrescer ao relevo melódico da sílaba tónica um novo relevo de duração e intensidade, precipita uma série de evoluções fonéticas nas sílabas e fonemas mais apagados, sobretudo nos mais próximos da tónica (pretónicos ou postónicos) e nos finais: quedas, contracções, vocalizações, assimilações, sonorizações, etc., que já em parte se verificam na época considerada.

Sob o ponto de vista morfológico, a frase latina articulava-se por meio de um sistema de variações dos nomes e pronomes (declinação) que marcavam a função dessas palavras relativamente ao verbo ou a outras palavras da proposição; e de variações terminais e outras dos verbos (conjugação) que situavam o seu significado dentro de certas relações (tempo, voz, pessoa, modo, aspecto imperfeito ou perfeito, etc.). O uso de verbos auxiliares era restrito, mesmo no que corresponde às nossas formas perifrásticas e passivas. A ordem das palavras podia, em teoria, considerar-se arbitrária, ou, antes, só dependente da jerarquia e da ênfase dos tópicos do discurso, pois a terminação indicava a função sintáctica de cada palavra dentro da frase.

Nas línguas românicas conservou-se o sistema verbal, embora com desenvolvimento das formas analíticas ou compostas, mas acabou por desaparecer a declinação, excepto em certos pronomes (*eu*, *me*, *mim*, *comigo*, por exemplo). O acusativo, caso que exprime o objecto da acção ou o destino do movimento, tende já no Latim falado a absorver os outros casos, regido de preposições especificadoras da circunstância que exprime. (De resto, a transformação de antigos advérbios em preposições que substituíssem e mais analiticamente especificassem as funções dos casos nominais vinha já a processar-se desde as origens do Latim.) Na época em vista, séculos III-V, a língua falada apresentava três paradigmas de declinação, dois casos, dois géneros e três conjugações, em vez das cinco declinações, cinco casos, três géneros e quatro conjugações do Latim culto.

Lexicalmente, a evolução do Latim caracteriza-se pela perda de vocábulos de configuração excepcional — perda largamente compensada por um enriquecimento expressivo obtido graças à assimilação de estrangeirismos, de palavras da gíria profissional e regional, e ainda à adopção de sufixos especiais (diminutivos afectivos e outros). Assim, as palavras *guerra*, *cada*, *casa*, *cavalo*, *abelha*, *esperança* provêm, respectivamente, do germanismo *werra*, do helenismo *catá*, dos depreciativos *casa*, *caballus*, do diminutivo *apicula* e da palavra sufixalmente encorpada *sperantia*.

Baixo Latim; «Latim Bárbaro»

As transformações da língua falada tornavam o Latim Culto cada vez mais artificioso, apesar de também este se ir afastando, a pouco e pouco, das normas gramaticais concebidas segundo o modelo clássico (da prosa de Cícero e César). Por ocasião das Grandes Invasões, enquanto o Latim Vulgar atingia a fase atrás caracterizada, a língua literária e a literatura

encontravam-se na fase conhecida por *Médio Latim* ou *Média Latinidade*, nome que depois sugeriu o da Idade Média, mas diferentemente datado: entre fins do século II, com o advento dos imperadores africanos e ilírios, e a queda oficial do Império Romano do Ocidente, em 476, início convencional da Idade Média. É o período dos principais Padres da Igreja, como St.° Ambrósio, primeiro organizador do canto litúrgico, St.° Agostinho (de Hipona), primeiro importante filósofo cristão, e S. Jerónimo, a quem se deve a *Vulgata*, principal tradução latina da Bíblia, que serviram de modelo ao latim eclesiástico. A este último, na época posterior à queda do Império ocidental, dá-se geralmente o nome de Baixo Latim, e sobreviveu à queda do Império como única língua escrita. Alguns séculos passaram antes que várias línguas novilatinas faladas fossem fixadas por escrito: o Francês no século IX, o Castelhano em meados do século XII, o Português, como o Italiano, em inícios do século XIII, o Catalão em meados do mesmo século, o Romeno apenas no século XVI.

Não se confunda Latim Vulgar nem Baixo Latim com o «Latim Bárbaro», conjunto de fórmulas jurídicas e litúrgicas, deformadas ou acompanhadas por formas e construções coloquiais, e que se usavam em documentos tabeliónicos, como contratos, doações, testamentos, etc., em fase já adiantada de diferenciação das línguas novilatinas. Este pseudolatim é devido à incultura dos clérigos que serviam de notários e às dificuladades de ajustar uma língua morta a novas circunstâncias sociais.

O Romance: lugar do Português entre as línguas românicas

O Império Romano do Ocidente, que coincidia em grande parte com a România linguística, isto é, com o domínio do Latim como língua de civilização (em vez do Grego, dominante no Império do Oriente), acaba por fragmentar-se politicamente depois das Grandes Invasões do século V. Precipita-se a partir dessa altura o processo de dialectização do Latim falado de que resultam as línguas românicas modernas. Ao conjunto de falares da România, nesta nova fase de transição, dá-se o nome de Romance (ou Romanço), que vem do advérbio romanice («à maneira românica, vulgar»), oposto a latine («à maneira latina, literária»). A palavra romance (neste caso com a variação de rimance) designa também um género de composição transmitida oralmente, em que pela primeira vez a língua falada ganha forma literária, e constitui o ponto de partida do moderno género literário do mesmo nome. Sempre que haja possibilidade de equívoco, usaremos a forma romanço para designar a fase linguística e rimance para o género poético em questão.

A diversificação do romanço acentua-se ainda com a descentralização política feudal, a regressão à economia rural e local dos séculos VIII, IX e X; até que, com o progresso comercial e urbano, com as novas tendências monárquicas centralizadoras do século XI em diante, se inicia a unificação linguística de que resultam as línguas nacionais novilatinas. Já pelo concílio de Tours, 813, fora recomendado aos pregadores o uso no púlpito da língua vulgar, e nos centros de peregrinação, romaria ou feira surgiram jograis, um misto de saltimbancos, truões e cantores, que difundiam entre o povo e levavam até aos castelos senhoriais verdadeiras escolas de poesia em romanço.

Os métodos da gramática comparativa e histórica, depois aperfeiçoados pelos da geografia linguística, possibilitaram a classificação científica das línguas românticas. É assim que entre elas se distingue um grupo oriental, em que se salientam o Romeno e dialectos do Centro e Sul da Itália; e um grupo ocidental, que abrange o Italiano setentrional, os actuais dialectos *reto-romanches* ou *ladinos* (Suíça), *dolomitas* (Áustria) e *friulanos* (Itália), e outros dois subgrupos, num dos quais avulta o Francês, proveniente da *Langue d'oïl* medieval, enquanto no outro se encontram o Occitânico, conhecido na Idade Média por *Langue d'oc* (em que literariamente se destaca o dialecto provençal), o Catalão, o Castelhano e por fim, e particularizando mais, um conjunto de dialectos hispânicos ocidentais: asturianos, leoneses (em grande parte absorvidos pelo Castelhano, que deu origem ao Espanhol hoje oficial) e galego-portugueses, de que se originou o Português (e o Galego).

A diferenciação destas línguas e dialectos tem sido explicada por factores vários, tais como o respectivo substrato linguístico (ou seja, as diversas línguas a que o Latim se sobrepôs), a proveniência diversa dos colonos italianos, as diversas épocas da colonização romana, as linhas de migração e comunicação económica ou outra da România. Assim, certas características do Português têm sido atribuídas à sua localização periférica na România, a uma origem italiana meridional dos seus colonizadores romanos, a um forte substrato céltico. E a tripartição do romanço peninsular já foi explicada pelas principais e sucessivas vias fluviais de penetração romana (o Ebro, primeiro, e o Guadalquivir, mais tarde), que teriam esboçado a diferenciação entre os falares ocidentais e os catalães-aragoneses, inserindo-se entre eles o Castelhano. De qualquer modo, a actual diferenciação do romanço peninsular deve-se sobretudo à forma como se fez a reconquista aos Muçulmanos, a partir de três principais pontos de arranque: a Marca carolíngia, que originou o Aragão e a Catalunha, tornando-se esta o último foco de reconquista do litoral mediterrânico; os montes Cantábricos, donde, através dos caminhos da transumância pastoril, partiram, para a Meseta central, os conquistadores de fala castelhana, influenciada por um substrato êuscaro (ou basco); e o Noroeste, de substrato céltico ou paracéltico, mais tarde sob domínio suevo e prestigiado desde o séc. XI pelo santuário de Santiago de Compostela, cujas forças cedo aguentaram o ímpeto muçulmano na linha do Douro, donde partiram em direcção ao Sul ao longo de antigas vias romanas relativamente separadas.

Na sua expansão, facilitada por uma estrutura social então mais progressiva, menos senhorial, Castela, que em fins do século VIII se reduzia a simples região fronteiriça (por isso acastelada) de Leão em contacto com os Muçulmanos, obtém a hegemonia político-militar e depois (desde Afonso X e sua corte toledana) literária sobre Leão, e, não só absorve os dialectos moçárabes do Sul, como marginaliza pouco a pouco as falas asturianas, leonesas, aragonesas e navarresas. Discute-se muito se o Catalão se integraria originariamente no romanço hispânico ou no occitânico. Mas, seja como for, a sua semelhança em relação à *Langue d'oc* relaciona-se com a sua situação de ponte entre a Península e o Sul da França, e ainda talvez com certas influências de um comum substrato pré-romano. Quanto ao Galego-Português, pode ter-se diferenciado (como o Leonês) de um fundo mais arcaico galego-asturiano; a tese, muito controversa, segundo a qual o Português teria assim uma origem fundamentalmente nortenha, embora recentemente reforçada por investigações linguístico-etnográficas, parece dever considerar-se como descrição muito simplificada de uma génese na realidade mais complexa. Vários linguistas salientam certos caracteres especificamente conservadores do romanço do Noroeste, e em especial do Português, relativamente ao Latim (futuro e condicional separáveis, como em *amá--lo-ei*, atestando a perífrase latina originária; manutenção mais tardia de certas vogais finais

que, por metafonia, vieram a fechar no singular masculino a vogal tónica de palavras como *porco*, e, em geral, persistência da gama vocálica de quatro graus de abertura do mais arcaico romance ocidental: *á*; *é*, *ó*; *ê*, *ô*; *i*, *u*; infinito pessoal, resultante do imperfeito do conjuntivo latino, ou/e do uso com sujeito independente, sobretudo em orações finais; resposta afirmativa com o verbo da pergunta, em vez da partícula sintética *sim*). Outros apontam certas características de uma transformação maior do que a dominante no resto da Península (evolução, anterior ao século IX, dos grupos iniciais *pl*-, *cl*- e *fl*- para a africada *tch*, que viria a grafar-se *ch*; síncope, nos séculos X-XI, de *l* e *n* intervocálicas, o qual deixou vestígio na nasalidade da vogal anterior, o que acarretaria consequências fonológicas e até morfológicas importantes). O Noroeste hispânico foi mais tardia e imperfeitamente romanizado, pelo que manteve restos da primitiva sociedade agrícola comunitária, que ainda hoje se verificam em Rio de Onor, entre outros vestígios etnográficos. Do moçárabe (ver adiante) são assinalados certos topónimos.

Entre a romanização e a reconquista das monarquias neogóticas, a Península conheceu o domínio de várias aristocracias guerreiras germânicas (Alanos, Vândalos, Suevos e Visigodos) e a ocupação muçulmana. Mas tais conquistas não alteram fundamentalmente a estrutura linguística latina.

Quanto aos invasores germânicos, isso explica-se pelo facto de eles não constituírem mais que minorias militares, ainda próximas dos seus tempos nómadas, que acabaram por ser assimiladas pela aristocracia já estabelecida e romanizada, à qual se tinham passageiramente sobreposto. Por isso se limitaram a introduzir algum vocabulário referente, principalmente, aos seus usos típicos de guerra, vestuário e outros que, de facto, prevaleceram (o corte da roupa ocidental ainda hoje é o de origem germânica, como as próprias palavras portuguesas *roupa* e *fato*), além de nomes próprios de lugar e sobretudo de pessoas: *Henrique*, *Afonso*, *Mendo*, etc. Mas muitas das palavras germânicas assimiladas pelo Português chegaram à Península antes dos invasores bárbaros, porque haviam já sido introduzidas no Latim que os Romanos aqui trouxeram (*guerra*, *guarda*, *bando*, *elmo*, *feltro*, etc., palavras que também se encontram noutras línguas românicas de além-Pirenéus), pelo que é extremamente escasso o vocabulário directamente introduzido por estes invasores nas línguas peninsulares.

Quanto aos Árabes, portadores de uma civilização comercial e de novas técnicas agrícolas, criaram na Península centros urbanos e substituíram a aristocracia agrária anterior, impondo-se de facto à massa rural peninsular. Conservaram, portanto, com a sua civilização superior, a sua língua, sem eliminar a língua e a religião do povo dominado, dando lugar a uma situação comparável à que existiu em Inglaterra durante algum tempo após a invasão normanda, com a sua língua de corte (Francês) e a sua língua rural (Anglo-Saxão). Chegou a haver um começo de interpenetração das duas línguas, principalmente nos centros urbanos, de que resultou o *Moçárabe*, fala popular de estrutura românica mas com numeroso fundo vocabular arábico — fenómeno que lembra também o da assimilação pelos Anglo-Saxões de um considerável vocabulário francês, na origem do Inglês moderno. O domínio árabe foi todavia pouco duradouro em grande parte da Península, e superficial mesmo em certas regiões politicamente muçulmanas. Por isso, da sua língua, tão estranha ao Romanço, não ficou qualquer influência notável de estrutura morfológica ou sintáctica, mas sim um vocabulário de certo vulto, relativo à vida económica e administrativa e em que sobressaem nomes referentes a novos cultivos, técnicas e instituições introduzidas pelos Árabes (*azeite*, *arroz*, *algodão*, *azenha*, *nora*, *açúcar*, *açorda*, *alferes*, *alcaide*, *algarismo*, *armazém*, *almude*, *álcool*, etc.), e a curiosa expressão *oxalá* (= «queira Deus»), além de certos vestígios arcaizantes do moçárabe, como a manutenção do *l* e *n* intervocálicos em *Mértola*, *Beselga*,

Fontanelas, etc. É curioso notar que a diferenciação do romanço ocidental, anterior à Reconquista, quase coincide com a área de uma civilização megalítica neo- e calcolítica, de infiltração litoral, que decai depois do advento do Ferro com os Celtas e, depois, com os Romanos.

Evolução da língua portuguesa

De fins do século IX até inícios do século XIII, que é de quando datam os textos redigidos em Português de maior antiguidade indiscutível, quer notariais (*Notícia do Torto*, talvez anterior a 1211, o testamento de D. Afonso II, 1214), e dois documentos do Mogadouro, que Lindley Cintra descobriu e estava a estudar quando morreu), quer literários (cantigas de João Soares de Paiva e de D. Sancho I, de cerca de 1200, pois se provou ser-lhes posterior a *cantiga da garvaia* de Paio Soares de Taveirós), decorre a fase *proto-histórica* do nosso idioma, isto é, aquela que só se pode reconstituir por métodos histórico-comparativos ou à base de documentos «em Latim Bárbaro» (texto mais antigo: fundação da igreja de Lordosa, 882).

O núcleo a partir do qual se difundiu o português situa-se no Noroeste, entre o Douro e o Minho (anteriormente, o Lima), a *terra portucalense*, do nome da terra dominante, *Portucale*. É uma região agrícola excepcional, pelo clima e outras características — um centro de população expansiva e em que, nos séculos IX e X, se destacaram vários condes de famílias rivais, como Mendo Gonçalves, Nuno Mendes, Gonçalo Mendes da Maia, etc., enquanto em Coimbra, zona ainda muito moçárabe, se distinguia D. Sesnando. Depois de ele morto, D. Afonso VI entregou a um conde francês, D. Henrique, os dois territórios doravante portugueses, de que o novo conde se encarregou de prolongar a conquista para o Sul e para a região a leste do Tua e do Coa, de influência leonesa e moçárabe (e de clima mais continental); e desses factos e seus decorrentes há documentos latinos, modernamente chamados *Annales Portucalenses Veteres* (Pierre David), que foram acontecimentos de 987 a 1079, prolongados até 1111, e até 1168, com um certo sentido autonomista: a reconquista liga-se à imposição do novo ritual romano, por diligência de Cluny e à propagação da reforma de Gregório VII. Desde cerca de 1131, Coimbra torna-se lugar da residência régia, com o mosteiro de Santa Cruz a servir de registo e de panteão; nos selos e símbolos reais, o nome Portugal ganha primazia sobre os dos reis, que entretanto, ao longo dos séculos XIII e XIV, transformam a nobreza territorial em nobreza de corte, até que as principais funções de capital são transferidas para Lisboa, com o seu centro escriturário e bibliotecário em Santa Maria de Alcobaça.

Desde fins do século XII até cerca de meados do século XVI, em que o Português começa a sujeitar-se a uma disciplina gramatical e escolar, decorre o seu período chamado arcaico, embora o seu arcaísmo de então seja muito menor que o do Francês nos seus mais antigos textos conhecidos do século IX. De início, a reconquista do Ocidente peninsular traduziu-se, linguisticamente, por uma expansão para o Sul da fala galega e da sua aparentada de Entre Mondego e Minho, à custa dos falares moçárabes, que o domínio árabe influenciara lexicalmente e, isolando-os, mantivera numa estrutura gramatical mais próxima das origens latinas. Mas a formação de condados e depois de um reino aquém-Minho, a sucessiva consolidação da sua fronteira na linha do Mondego e depois na do Tejo, por fim a conquista do Alentejo e do Algarve, a centralização do Estado monárquico em Lisboa, que se tornou mais efectiva na dinastia de Avis, fizeram sobrelevar à influência nortenha da conquista e colonização agrícola

a influência meridional dos novos centros políticos e administrativos. É possível, por isso, distinguir no período arcaico da língua portuguesa uma primeira fase, até cerca de 1385 (e portanto coincidente, como veremos, com a fase inicial da literatura, que se caracteriza pela preponderância do Galego, cujo prestígio e uso literário se estendia então à própria corte régia castelhana), e uma segunda fase desde então até aos primeiros gramáticos do Português (Fernão de Oliveira, 1536, e João de Barros, 1540). Das primitivas interpenetrações dos dialectos peninsulares do Ocidente restam ainda hoje, no distrito de Bragança, algumas bolsas dialectais a atestar colonizações leonesas (dialectos das comunidades rurais arcaicas de Miranda do Douro, Rio de Onor e Guadramil).

A partir de meados do século XIV, o Português comum e literário resulta de uma rápida fusão e evolução linguística realizada sobretudo em Lisboa, com grande influência dos dialectos meridionais, que deu à fonética portuguesa certas características talvez moçárabes. Se já nas cantigas de D. Dinis, por exemplo, de fins do século XIII, se observam alguns traços distintivos relativamente ao Galego, por inícios do século XV os próprios poetas da Galiza estão sensivelmente castelhanizados, e a sua fala, antes tão florescente, transforma-se em dialecto arcaizante de uma província de Castela. O dialecto interamnense (isto é, de Entre Douro e Minho) cedo fez, também, figura de arcaico, e por início do século XVI Gil Vicente atribuía aos camponeses da Beira o linguajar que usava como nota cómica de rusticidade, à maneira daquilo que no teatro espanhol se fazia então com o Leonês.

Com efeito, a língua portuguesa passara desde cerca de 1385 até à sua época *pré-clássica*, ou *média*, já no séc. XVI, por uma rápida evolução fonética.

No decorrer dela assistimos aos seguintes fenómenos, entre outros:

1) Uniformizam-se, já por inícios do século XV, diversas terminações nasais, que convergem no ditongo *-ão*, um dos fonemas mais típicos do idioma português moderno: *manum* > mão (dissílabo) > *mão* (monossílabo); *panem* > *pan* > *pão*; *leonem* > *leon* > *leão*; *multitudinem* > *multidõe* > *multidon* > *multidão*; *sunt* > *son* > *são*. Discute-se ainda o processo desta convergência, num aliás rico sistema de vocalismo nasal originado pela queda arcaica do *-n-* intervocálico. Notemos que, quando se trata de nomes no singular, os respectivos plurais mantêm-se diferentes: *-ãos*, *-ães*, *-ões* correspondem, em geral, às terminações latinas *-anos* ou *-anus*; *-anes*; e *-ones* ou *-udines*, respectivamente.

2) Numerosos hiatos, provenientes da queda de consoantes sonoras intervocálicas do Latim, acabam por contrair-se, fenómeno que já principia a verificar-se hesitantemente na métrica trovadoresca e que a convenção gráfica mascara durante bastante tempo; outros hiatos (nomeadamente *-êo* e *-êa*) serão desfeitos pela epêntese da semivogal que grafamos como *i*: *credere* > *creer* > *crer*; *populum* > *poboo* > *povo*; *foedum* > *feo* > *feio*; *cenam* > cẽa > *cea* > *ceia*.

3) Modificam-se os timbres vocálicos de certas terminações, que então ainda se pronunciavam abertas ou fechadas consoante a origem latina: comparativos sintéticos do tipo de *melhor* e *maior*, que tinham o *o* fechado, passam a tê-lo aberto; nos pronomes *eu*, *meu*, *teu*, *seu* e em *deus* o ditongo, anteriormente aberto (*éu*), fecha-se (*êu*), à maneira de formas verbais como *sofreu*.

4) As terminações verbais da segunda pessoa do plural em *-ades*, *-edes*, *-ides* ou *-ade*, *-ede*, *-ide* estão no século XV reduzidas: *amades* e *amade* dão *amais*, *amai*; *devedes* e *devede* dão *deveis*, *devei*; *partides* e *partide* dão *partis* e *parti*.

5) Uniformiza-se a pronúncia de certas sibilantes que a convenção gráfica ainda hoje distingue e que se mantêm distintas em certos dialectos; o *x* de enxada tinha o valor actual, mas o *ch* de sacho valia *tch*, pronúncia nortenha que os gramáticos seiscentistas ainda recomen-

dam; o *s* simples ou dobrado não se pronunciava como no Português padrão de hoje, em que se confunde, ora com o *c* antes de *e* ou de *i*, ora, na posição intervocálica, com o *z*; em *servo*, *saber*, *passo* e, por outro lado, em *cousa* as sibilantes tinham um valor mais aproximado de *ch* e de *j*, respectivamente, valores que ainda conservam em certas zonas nortenhas, ao passo que o *c* antes de *e* ou *i* (*cervo*, *cima*), o *ç* e o *z*, que já no século XVI se pronunciavam como hoje, tinham sido pronunciados até então como consoantes africadas, respectivamente *ts* e *dz*.

Sob o ponto de vista morfológico, verifica-se, nomeadamente:

1) A biformização quanto ao género dos nomes terminados em *-or*, *-ol* e *-ês* (*senhor*, *espanhol* e *português*, por exemplo, podiam, antes, ser do género feminino).

2) A generalização do género feminino aos nomes em *-agem* (*bom linhagem*, diz ainda Fernão Lopes).

3) A sobreposição de um sistema ternário de demonstrativos *este*, *esse*, *aquele* (*isto*, *isso*, *aquilo*) a um sistema binário com redundâncias (*este/aqueste* ou *esto/isto*, oposto a *aquel(e)* e *aquelo*, ainda não estando *esse* ligado à 2.ª pessoa).

4) A eliminação dos possessivos femininos *ma*, *ta*, *sa*, dos pronomes e adjectivos interrogativos *cujo* e *quejando*, e de outras formas como *omem* (cf. Francês *on*), *i* (*aí*) *en* ou *ende* (*daí*, *disso*), da partícula enfática *er* ou *ar*, da conjunção causal, comparativa ou integrante, *ca*, etc.

Sob o ponto de vista sintáctico, desaparecem, entre outras, certas construções partitivas e a dupla negação que o Francês manteve, o gerúndio com regência prepositiva como em Inglês (*sem teendo*), a frequência de anacolutos e de outras construções logicamente frouxas. Torna-se desde o século XVI mais frequente a anteposição do artigo definido aos possessivos (*o meu*).

Esta evolução processa-se mais ou menos espontaneamente, pelo jogo dos factores histórico-sociais apontados, mas há um aspecto, o da uniformização e padronização de variantes linguísticas, que decerto corresponde a uma intenção preparatória da posterior codificação gramatical. Factos como a organização escolar eclesiástica e universitária, a praxe de redigir os diplomas oficiais e notariais em língua portuguesa por imposição da chancelaria régia desde o reinado de D. Dinis, a multiplicação das traduções para português que desde então se verifica na corte e nos institutos religiosos — devem ligar-se com a racionalização e polimento do idioma. O estudo do Latim eclesiástico e, desde o século XV, o do Latim clássico contribuem para a disciplina da língua portuguesa. Já no Cancioneiro Geral, de finais desse século e inícios do século XVI, é visível uma latinização que principia por ser meramente gráfica mas acaba por tornar-se fonética, e de que resultará a sobreposição de formas eruditas como *inveja*, *virtude*, *acto*, *glória*, *consciência* às formas mais espontâneas *enveja*, *vertude*, *auto*, *grórea*, *conciência*. Esta latinização, que afecta sobretudo o vocabulário mais culto e dá lugar a formas divergentes, opera-se principalmente com o Humanismo e com o ensino jesuíta posterior.

Aos séculos XVII e XVIII pouco resta a fazer, morfologicamente, isto é, na estrutura fundamental do idioma, para se atingir a configuração do Português moderno: a biformização, quanto ao número, da forma pronominal *lhe* (aliás ainda hoje invariável na fala rural), segundo uma tendência de resto já medieval; a eliminação no uso oral do auxiliar *haver* como alternante de *ter*; o desuso do mais-que-perfeito do indicativo com o valor de imperfeito do conjuntivo ou de condicional (*eu o fizera*, *se pudera*), e pouco mais. Sob o ponto de vista fonético, é então que o *s* e o *z* finais adquirem a actual pronúncia palatal dominante, em vez da fricativa dental que se mantém em certas regiões do Brasil; que o *ch* perde a sua africação em *tch*; que o o pretónico (por exemplo: em *comer*) acaba por tornar-se equivalente a um *u* átono. Révah e Herculano de Carvalho discutiram (1959 e 1962-63) até quando se teriam mantido os valores *ô*

e é do *o* e *e* átonos finais, que o Galego ainda hoje conserva, sendo de crer que eles existissem, embora oscilantemente, até ao século XVIII. Em contraste com a fala brasileira, inicia-se então em Portugal um processo de alteamento e/ou recuo articulatório e até emudecimento das vogais átonas. O *r* velar principiará só em fins do século XIX a sua irradiação, ainda hoje em curso, à custa do *r* apical, e entretanto o *e* fechado origina *a* fechado na pronúncia lisboeta de expressões como *dei*, *vejo*, *fecho*, *telha* e na terminação *-em*, anteriormente não ditongada.

Pode, em resumo, dizer-se que por meados do século XVI está concluído o essencial desta evolução, que é principalmente fonética, como vimos. O século XV serve de charneira às transições mais importantes: é vulgar encontrarmos em Fernão Lopes, D. Duarte, D. Pedro e, depois, no Cancioneiro Geral, formas e construções arcaicas ao lado de outras modernas.

Papel dos gramáticos, dicionaristas e escritores

Para a fixação do Português padrão contribuem largamente a língua literária e o trabalho dos gramáticos e teóricos da língua.

Data de 1536 a primeira gramática portuguesa, de Fernão de Oliveira, que é sobretudo uma fonologia com grande senso linguístico. Segue-se-lhe a pouca distância a de João de Barros (1540), que inicia um processo de relatinização gráfica e fonética do Português. O primeiro dicionário Português-Latim e Latim-Português, da autoria de Jerónimo Cardoso, falecido em 1569, foi editado em 1570. A preocupação de exaltar e cultivar o idioma acentua-se desde meados do século XVI (Barros, Camões, António Ferreira, J. Ferreira de Vasconcelos, Fernão Álvares do Oriente, Rodrigues Lobo), numa reacção de fundo nacional contra a tendência de unificação dinástica castelhanizante, atingindo o auge sob a dinastia filipina, no século XVII. Publicam-se então numerosos estudos gramaticais, como *Origem da Língua Portuguesa* (1606) de Duarte Nunes do Leão, que já em 1576 publicara uma *Ortografia da Língua Portuguesa*; o *Método gramatical para todas as línguas* (1619) de Amaro de Roboredo, representativo de métodos novos então introduzidos no ensino gramatical; dicionários de Português-Latim como o de Agostinho Barbosa (1611) e prosódias latino-portuguesas como a de Bento Pereira (1634).

No século XVIII, finalmente, o problema da língua adquire um cunho pedagógico e prático. Luís António Verney pugna pelo ensino da língua materna, que então ainda se subordinava inteiramente ao Latim nas escolas, e por uma reforma ortográfica simplificadora; Rafael Bluteau publica o importante *Vocabulário Português e Latino*, 8 volumes, entre 1712 e 1721, que serviu de base aos dicionários posteriores da língua portuguesa, a começar pelo *Dicionário da Língua Portuguesa* de Morais e Silva, 1.ª edição 1789, ampliado sucessivamente pelo próprio autor até à 4.ª edição, póstuma (1831); Cândido Lusitano (Francisco José Freire) ocupa-se principalmente do uso literário nas suas *Reflexões sobre a língua portuguesa* (edição póstuma, 1842); o esforço de vários ortografistas e ortofoneticistas desde o último quartel do século XVI culmina em 1767 num tratado de *Ortografia* de Frei Luís de Monte Carmelo, a melhor obra congénere até A. R. Gonçalves Viana (1892). A Academia das Ciências empreende a publicação do seu *Dicionário da Língua Portuguesa*, que aliás não passou do 1.º volume (1793), reedição actualizada e aumentada em 1977. O facto capital foi o alvará pombalino de 1770, que instituiu o ensino do Português nas escolas médias, limitado

aliás a seis meses; e, antes disso, no sentido de aniquilar o projecto jesuíta de expansão da *língua geral*, derivada do tupi, como forma de comunicação no Brasil, interdição completa dessa língua e a sua substituição pelo Português, em 1757.

Apesar deste trabalho dos teóricos da língua, não chegou a formar-se uma instituição comparável à Academia Francesa (1634) pela sua acção na disciplina linguística.

Ao longo deste livro, acompanharemos a evolução do Português literário, que se não confunde com a língua falada. Por agora convém notar apenas que o Português literário é, sobretudo a partir do Romantismo, uma língua duplamente seleccionada. Em primeiro lugar, é a língua de certas camadas sociais, urbanas e alfabetizadas, com possibilidades, hábitos culturais e económicos de leitura. Raramente os dialectos das populações rurais ou as gírias socio-profissionais conseguem penetrar nas obras literárias, a não ser quando existe da parte do escritor a intenção de documentar certas peculiaridades linguísticas, em geral estilizando-as. Essa intenção encontra-se em alguns dramaturgos, como Gil Vicente e Ferreira de Vasconcelos, em alguns romancistas, como Herculano (*O Pároco da Aldeia*), Camilo Castelo Branco (*Novelas do Minho*, *Brasileira de Prazins*, etc.), Aquilino Ribeiro (*Terras do Demo*) e outros. Todavia, o jornal e ultimamente a radiotelevisão tendem a uniformizar a língua falada, segundo um modelo de língua escrita corrente. Este processo está mais adiantado nas populações urbanas que nas rurais. Foi precedido pela expansão do jornalismo, graças à revolução liberal, e pelo surto do folhetim e outras formas de atrair a atenção pública, cujo efeito já se sente na prosa de Garrett e de que a prosa queirosiana, com o seu uso do discurso indirecto livre, incluindo o reconhecimento por escrito do papel que cabe à ordem vocabular, às repetições conscientes, a todos os recursos das partículas modais, entre outros meios oralmente activos mas literariamente desaproveitados, constituiu o mais saliente projecto — que no séc. XX pôde exercitar-se mais a fundo, graças a F. Pessoa, Raul Brandão, Almeida, Aquilino, Cardoso Pires, Nuno Bragança, por exemplo.

Sobre esta linguagem do grupo social mais cultivado, o escritor realiza uma segunda selecção, apurando dela, segundo critérios vários (lógicos, estéticos e outros), certos termos e construções frásicas. Mas não é apenas a linguagem corrente a que influi sobre o escritor: é também a tradição literária que o precede, e ainda as línguas cultas estrangeiras. Sob estas influências, a língua literária tende por vezes a artificializar-se, afastando-se muito da língua corrente, sobretudo da língua falada pelas camadas mais largas da população. Esta tendência é contudo contrabalançada pela necessidade, em que o escritor se encontra, de se exprimir com vivacidade; por isso se verificam, como vamos ver, ao longo da história literária, reacções no sentido de vivificar a linguagem escrita. No entanto, ao aproveitar a sintaxe, o léxico ou mesmo a fonética da fala oral, o escritor insere-as sempre em estruturas estilísticas inovadoras, em geral mais complexas. Há estudiosos que pretendem caracterizar um estilo, pessoal ou de escola, por um conjunto de desvios em relação a uma norma gramaticalizada, mas esta caracterização puramente negativa não basta. Não se trata da simples alteração de um código de regras aceites, mas da instituição de um novo código parcial, nascido dos próprios textos, e não preestabelecido a eles. E, na medida em que os textos são dramáticos, isto é, na medida em que o autor se distancia das suas próprias personagens em diálogo, ou de um narrador fictício, o estilo da obra abrange a arte de conotar tais personagens, ou tal narrador fictício, pelos modismos da sua linguagem, e de marcar o seu relacionamento espácio-temporal e de atitude discursiva, para além da simples arte de denotar, ou designar objectos, ideias (função narrativa, épica, descritiva, didáctica...), ou da arte de simplesmente se exprimir, desabafar, expandir intuições, sentimentos (atitude lírica). Talvez não haja estilo literário em que estas três funções fundamentais não coexistam, embora em grau variável.

Bibliografia

Latim vulgar e linguística românica

- Grandgent, C. H.: *Latim Vulgar*, trad. esp., Madrid, 1928, manual clássico, reed. 1952.
- Maurer Júnior, Theodoro H.: *Gramática do Latim Vulgar*, 1969, e *O Problema do Latim Vulgar*, Rio, 1962.
- Neto, Serafim da Silva: *História do Latim Vulgar e Fontes do Latim Vulgar*, 3.ª ed., rev e melhorada, Rio, 1956.
- Väänänen, V.: *Introduction au Latin vulgaire*, 2.ª ed., Estrasburgo, 1967, trad. esp., Gredos, 1968.
- Haadsma, R. A./Nuchelmans, J.: *Précis de latin vulgaire*, Groningen, 1963.
- Herman, Joseph: *Le Latin vulgaire*, col. «*Que sais-je?*», n.º 1217, 1967.
- Díaz, Manuel C. Díaz y: *Antologia del Latin Vulgar*, 2.ª ed. aum. e rev., Gredos, Madrid.
- Vidos, B. E.: *Manual de Linguística Românica*, trad. do it. por Francisco B. Moll, Madrid, 1968, reed. 1973.
- Wartburg, W. von: *La fragmentación linguística de la Románia* (trad. esp., Gredos, Madrid, 2.ª ed. aum.).
- Bourciez, E.: *Éléments de linguistique Romane*, 5.ª ed. rev., Paris, 1967.
- Elcock, W. D.. *The Romance languages*, Londres, 1960.
- Rohlfs, Gerhard: *Diferenciación léxica de las lenguas románicas*, trad esp., Madrid, 1960.
- Lausberg, H.: *Linguística Românica*, trad. port., F. C. Gulbenkian, 1974, de um original de 1956, reed. 1963-67
- Tagliavini, Carlo: *Origenes de las Lenguas Neolatinas*, Fundo de Cultura Económica, 1993 (ed. italiana, 1969).
- Bec, Pierre: *Manuel Pratique de Philologie Romane*, 2 vols., Paris, 1970-71.
- Iordan, I.. *Introdução à Linguística Românica*, trad port., F. C. Gulbenkian, 1973.
- Lüdtke, H.: *Historia del Léxico Románico*, trad. esp., Madrid (Gredos), 1974.
- Meyer-Lübke, W.: *Romanische Etymologisches Wörterbuch*, 4 vols., Heidelberga, 1956 e segs.
- Revistas: «*Romania*» (desde 1872), Paris; «*Revue de Linguistique Romane*» (desde 1925), Paris; «*Romanistiches Jahrbuch*», Hamburgo (desde 1947)
- Ver ainda as Actas dos Congressos de Filologia e Linguística Românicas.
- Elia, Sílvio: *Preparação à Linguística Românica*, Rio de Janeiro, 1974.
- Wright, Roger: *Latin Tardío y Romance Temprano*, Gredos, 1989, trad. esp. de original inglês de 1982 (papel do renascimento carolíngio no séc. IX, e da imposição do rito romano na Península, séc. IX, na consciência de diferenciação das línguas românicas ocidentais).

Linguística hispânica geral

- *Enciclopedia lingüística hispánica*, dirigida por M. Alvar, A. Badía, R. de Balbín, L. F. Lindley Cintra, C.S.I.C., Madrid, tomos I e II, e um Suplemento, 1960-67.
- Pidal, R. Menéndez: *Manual de Gramática Histórica Espanõla*, 10.ª ed., Madrid, 1958; *Orígenes del español. Estado lingüístico de la Península Ibérica hasta el siglo XI*, 9.ª ed., corr. e aumentada, Madrid, 1980, obra fundamental; *El Idioma Español en sus primeros tiempos*, Madrid, 6.ª ed., 1964,

resumo do anterior; *Historia de España*, obra colectiva de que se publicaram de 1947 a 1956 os primeiros tomos, os que mais interessam como fundo histórico para a evolução linguística; *España y su historia*, 2 tomos, Madrid, 1956 e 1957, onde se reúnem e actualizam vários estudos do autor.

- Maurer Júnior, Theodoro H.: *A Unidade da România Ocidental*, ed. da Universidade de São Paulo, 1951.
- Entwistle, W. J.: *The Spanish language together with Portuguese*, Catalan and Basque, Londres, 1969, trad. esp., Madrid, 1973.
- Rohlfs, Gerhard: *Manual de filologia hispánica. Guia bibliográfica, crítica y metódica*, Bogotá, 1957.
- Lapesa, R.. *Historia de la Lengua Española*, 9.ª ed. rev., Gredos, Madrid, 1981.
- Corominas, Juan/Pascual, J. A.: *Diccionario crítico etimológico castellano y hispánico*, 6 vols., Gredos, Madrid, 1980-91, que interessa a todo o domínio linguístico hispânico (há uma ed. abrev.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 3.ª ed. rev., 1973).
- Baldinger, Kurt: *La Formación de los dominios linguísticos en la península Ibérica*, trad. esp., 2.ª ed. corr. e muito aum., Gredos, Madrid, 1963, com extensa bibliografia crítica classificada.
- Tavani, Giuseppe *Preistoria e protoistoria delle lingue ispaniche*, Japadre Editore, L'Aquila, 1968 (ampla bibliografia, exposição clara).
- Catalán, Diego: *Lingüística Íbero-Románica* (Crítica Retrospectiva), Gredos, Madrid, 1974.

Introdução histórica geral actualizada:

- Lara, Manuel Tuñón de, e outros. *Historia de España*, I, Introducción, *Primeras Culturas y Hispania Romana*, Labor, Barcelona, 3.ª ed., 1982.
- Alarcão, Jorge: *Portugal Romano*, 3.ª ed. rev., Verbo, Lisboa, 1983, e *O Domínio Romano em Portugal*, Europa-América, 1988.
- Serrão, Joel/Marques, A. H. de Oliveira: *Nova História de Portugal*, vol. I: *Portugal das Origens à Romanização*, Editorial Presença, 1990.
- Mattoso, José *História de Portugal*, Círculo de Leitores e Ed. Estampa, 1992, vols. I e II.

Linguística galaico-portuguesa

Obras clássicas cujos dados precisam de maior ou menor actualização:

- Coelho, Adolfo *A Língua Portuguesa. Noções de glotologia geral e especial portuguesa*, 3.ª ed., emendada, Porto, 1896.
- Dias, Augusto Epifânio da Silva. *Sintaxe Histórica Portuguesa*, 5.ª ed., Lisboa, 1970
- Vasconcelos, J. Leite de: *Lições de Filologia Portuguesa*, 3.ª ed., organizada por Serafim da Silva Neto, Lisboa, 1959, e *Esquisse d'une dialectologie portugaise*, 2.ª ed., 1970
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de *Lições de Filologia Portuguesa*, reed. da «*Revista de Portugal*», Lisboa, 1956, e Dinalivro, Porto, s/d
- Nunes, J. Joaquim: *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa*, 7.ª ed. corr. e aum., Lisboa, 1969
- Viana, A. R. Gonçalves. *Estudos de Fonética Portuguesa*, Lisboa, 1973 (reunião, com pref. de L. F. Lindley Cintra e J. A. Peral Ribeiro, de quatro estudos datados de 1883 e 1903).
- Viterbo, Frei Joaquim de Santa Rosa: *Elucidário [...] de arcaísmos*, 1.ª ed., 2 vols., 1798-99; 2.ª ed. rev. e aum., 1865; 3.ª ed. rev. e aum., 2 vols., 1965-66, Porto.

- **Rübecamp**, Rudolf: *A linguagem das Cantigas de Santa Maria de Afonso X o Sábio*, in «Boletim de Filologia», t. I, 1932-33, e t. II, 1933-34.
- **Piel**, J. M.: *Estudos de Linguística Histórica Galego-Portuguesa*, IN-CM, 1989.

Obras mais actualizadas:

- Cuesta, Pilar Vásquez/Luz, Maria Albertina Mendes da: *Gramática Portuguesa*, 3.ª ed. corr. e aum., 2 vols., 1971, sobre a distribuição geográfica e a história do galego-português, Gredos, Madrid, com larga bibliografia por assuntos.
- Neto, Serafim da Silva: *Manual de Filologia Portuguesa*, 2.ª ed., melhorada e aumentada, na «Biblioteca Brasileira de Filologia», Rio de Janeiro, 1957, essencialmente constituído por uma bibliografia histórico-crítica e uma exposição de problemas e métodos, *História da língua portuguesa*, 1952, 3.ª ed. aum., Presença, Rio de Janeiro, 1979, deficiente no que respeita ao português literário; e *A Constituição do Português como língua nacional*, in «Arquivos da Univ. de Lisboa», 19, 1960, pp. 103-116.
- Huber, Joseph. *Gramática do Português Antigo*, 1933, trad. port., F. C. Gulbenkian, 1986.
- Boléo, Manuel de Paiva. *Introdução ao Estudo da Filologia Portuguesa*, ed. rev., Lisboa, 1946, e *Estudos de Linguística Portuguesa e Românica*, vol. I, tomos I e II, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, 1974-75
- Ali, M. Said: *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*, 7.ª ed. corr. e aum. de obras com outros títulos, Ed. Melhoramentos, São Paulo, 1971.
- Williams, Edwin B.: *Do Latim ao Português*, 3.ª ed., Rio de Janeiro, 1975, trad. de *From Latin to Portuguese*, Filadélfia, 1938, reed. original *ibidem*, 1962.
- Teyssier, Paul: *História da Língua Portuguesa*, trad. port. corr. e aum. 1982, 4.ª ed. 1990; e, em conjunto, as Actas do IX Congresso de Linguística Românica, publicadas pelo Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1961.
- Lorenzo, Ramón: *La traducción gallega de la Crónica General y de Crónica de Castilla*, Orense, Galiza, 1975 (contém o mais exaustivo dicionário arcaico do português medieval).
- Maia, Clarinda de Azevedo. *História do Galego-Português [...], desde o séc. XIII até ao séc. XVI*, 1007 pp., INIC, 1986 (baseada em 168 docs. não literários de 1255 a 1516, em anexo)
- Silva, Rosa Virgínia Mattos e: *Estruturas Trecentistas — Elementos para uma gramática do Português Arcaico*, IN-CM, 1989 (baseia-se na análise de uma tradução trecentista dos *Diálogos de São Gregório*), *O Português Arcaico, Fonologia*, S. Paulo, Contexto, 1991.
- Pádua, M. P.: *A ordem das palavras no português arcaico, frases de verbo transitivo*, Coimbra, 1960
- Castro, Ivo: *Curso de História da Língua Portuguesa*, 1991, e *Curso de História da Língua Portuguesa — Leituras Complementares* (muito útil, com textos difíceis de encontrar), 1991, Universidade Aberta; revê leituras anteriores do *Testamento de Afonso II*.
- Mateus, M. Helena / Brito, A. Maria / Duarte, I. / Faria, I. Hub: *Gramática da Língua Portuguesa*, Caminho, 1983, 3.ª ed., 1992.

  Convém não isolar a consulta das obras de escopo especial, galaico-português, relativamente às de escopo geral hispânico ou românico. As obras com mais extensa bibliografia referem-se a revistas por meio das quais o estudioso pode manter-se actualizado

- Principais dicionários etimológicos da língua portuguesa: o de Antenor Nascentes, 2.ª tiragem, 1955, Rio de Janeiro, e o de José Pedro Machado, 1952, Horizonte, 3.ª ed. em 5 vols., 1971-1977, com datas das mais antigas documentações escritas conhecidas das palavras; ver a propósito deste último as *Anotações* de M. A. Tavares Carbonne Pico, insertas em «Revista de Portugal»,

série A, *Língua Portuguesa*, XXVI-XXXII, desde o n.º 200, Dezembro de 1961, bem como as rectificações de A. G. Cunha, sobre *A Cronologia do Vocabulário Português*, nos vols. III e seguintes da «Revista Brasileira de Filologia», Rio, e as anotações de Lorenzo, Ramón: *Sobre cronologia do vocabulário galego-português*, ed. Galaxia, 1968, 3.ª ed., em 5 vols., do mesmo dicionário, 1978. Do mesmo autor, *Para o Dicionário do Português Antigo*, in «Revista de Portugal», série A, XXXI, e *Influência Arábica no Vocabulário Português*, Lisboa, 1958; *Dicionário Onomástico Etimológico*, 3 vols., Lisboa, 1986.

- Bueno, F. da Silveira: *Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*, São Paulo, 1963.
- Lapa, M. Rodrigues: *Estilística da língua portuguesa*, 11.ª ed., rev. e aum., Coimbra Editora, 1990

Obras em que a linguística se relaciona com problemas históricos e etnográficos:

- Carvalho, José G. C. Herculano de: *Estudos Linguísticos I*, Lisboa, 1964, 2.ª ed., Coimbra, 1973, II, Coimbra, 1969, e III, Coimbra, 1984.
- Cintra, Luís F. Lindley: *A Linguagem dos foros de Castelo Rodrigo* [...]. *Contribuição para o estudo do leonês e do galego-português do século XIII*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1959, reimp. fac-similada, IN-CM, 1984, que incide sobre o Leonês e o Galego-Português do séc. XIII, *Estudos de dialectologia portuguesa*, Sá da Costa, Lisboa, 1983; o artigo *Les Anciens Textes Portugais non Littéraires. Classement et bibliographie*, in «Revue de Linguistique Romane», t. XXVII, n.º 105-106, Jan.-Junho de 1963, e edição crítica da *Notícia do Torto*, «Boletim de Filologia», XXXI, 1986-87, pp. 21 a 77
- Costa, Avelino de Jesus da: *Os mais antigos documentos escritos em português*, in «Revista Portuguesa de História», XVII, 1979, pp. 263-341
- Naro, A. J. *Estudos Diacrônicos*, trad., Petrópolis (Vozes), 1973
- Lanciani, G. / Tavani G. (eds.). *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, 1993

Bibliografia geral:

- Santos, Maria José de Moura *Os Estudos de Linguística Românica em Portugal desde 1945 a 1960*, sep. do vol. II do «Suplemento Bibliográfico» da «Revista Portuguesa de Filologia», Coimbra, 1966. Além desta Revista, cujo último vol., *XVI*, referente a 1972-74, saiu em 1976, publica-se em Portugal o «Boletim de Filologia», cujos tomos 23 e 24 (1974-75) contêm, entre outros, estudos de gramática transformacional do Português.
- Em *Readings in Portuguese Linguistics*, org. por Jürgen Schmidt-Radefeldt, North-Holland Linguistic Series, 1976, há uma ampla bibliografia classificada segundo áreas gramaticais do Português, em apêndice a 12 estudos originais. Ver ainda Carvalho, J. G. Herculano de/Schmidt--Radefelt, J. (org.): *Estudos de Linguística Portuguesa*, Coimbra Editora, 1984 (traduz uma selecção do texto alemão anterior)
- Ferreira, José de Azevedo: *Bibliografia Selectiva da Língua Portuguesa*, ICALP, 1989
- Revistas: *Boletim de Filologia*, Lisboa; «Boletim de Filologia», Rio de Janeiro; «Estudos Linguísticos», São Paulo, «Revista Brasileira de Filologia», Rio de Janeiro; «Revista de Letras», Assis (São Paulo), «Alfa», Marília; *Biblos*, Coimbra, *Diacrítica*, Braga; *«Revista da Faculdade de Letras do Porto (Língua e Literatura)»*.
- Principais investigações em curso: o Centro de Linguística das Universidades de Lisboa está a elaborar os dados de inquéritos sobre o Português Fundamental; recolhe desde 1972 dados para o

Atlas Linguístico-Etnológico de Portugal e da Galiza e para o Atlas Linguarum Europae; e estuda a Gramática da Entoação do Português (ver *Bibliografia Dialectal Galego-Portuguesa*, 1976, e «Boletim de Filologia», tomos 22, 23, 24 — 1964-73, 1974, 1975). Há importantes edições críticas recentes de textos não-literários medievais por José de Azevedo Ferreira (Braga) e Ana Maria Martins (Lisboa), entre outros.

- Os volumes da *História Crítica de la Literatura Hispânica*, Taurus, Madrid, têm uma longa bibliografia. Ver os vols. I e II, de Carlos Alvar, sobre *La Poesia Lírica Medieval* e *La Poesia Épica y de Ciencia Medievales*, 1988 (este último com bibliografia completa e classificada da pp. 167-199).
- Cunha, A. Geraldo dirige, na Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, a elaboração de um *Índice do Vocabulário do Português Medieval*, de que foram já publicados os fascículos referentes às letras A, vol. I; 1985, e B, 1988.

Principais selectas de textos arcaicos

- Vasconcelos, Leite de: *Textos Arcaicos*, 5.ª ed., Imp. Nacional, Lisboa, 1970 (comentário minucioso).
- Nunes, J. J.: *Crestomatia Arcaica*, 7.ª ed., Lisboa, 1970, com introdução linguística, breves notas e glossário, *Florilégio da literatura portuguesa arcaica*, Lisboa, 1932, com notas e glossário.
- Tavares, José Pereira: *Antologia de Textos Medievais*, «Clássicos Sá da Costa».
- Lapa, Rodrigues: *Crestomatia Arcaica*, col. «Textos Literários», 1976. Com introdução e notas. (A mais acessível.)
- Oliveira, Corrêa de/Machado, Saavedra: *Textos Portugueses Medievais*, 5.ª ed., Coimbra Editora, 1974.

1.ª Época

Das Origens a Fernão Lopes

Capítulo I

Introdução

A sociedade

Na época em que Portugal se constitui como estado independente, em meados do século XII, encerra-se na Europa Ocidental o período em que a economia, a sociedade, a vida política e a cultura estiveram dominadas pela economia rural de auto-subsistência. Verifica-se aqui e além um novo surto mercantil; em face dos castelos, sobranceiros aos domínios senhoriais, brotam as vilas e cidades povoadas de «burgueses». Os produtos da terra começam a ser lançados e procurados nos mercados pela gente citadina. Entre o senhor, que usufrui do rendimento da terra, e o servo, que o produz, novas classes se instituem, quer ligadas ao trabalho rural, como os pequenos proprietários e os rendeiros, quer a novas actividades económicas, como os mesteirais, os mercadores e negociantes de dinheiro.

As circunstâncias da Reconquista na Península Ibérica, exigindo uma militarização mais disciplinada, determinaram certos aspectos peculiares nas formas jurídicas e políticas que as relações senhoriais aqui assumiram; isso levantou mesmo a certos historiadores, como Herculano, o problema da existência ou inexistência, na Idade Média peninsular, do feudalismo, concebido este segundo o estrito modelo francês medieval. No entanto, a menor descentralização política e administrativa das monarquias ibéricas relativamente à carolíngia e capetíngia, as manifestações crescentes da autonomia concelhia peninsular, o facto de a principal nobreza portuguesa estar sujeita, não a uma cadeia de dependências pessoais, mas a um serviço régio pago mediante *contias* monetárias — não desmentem este facto essencial: a relação económico-social dominante era também entre nós (e não podia deixar de ser) a da renda rural. Como observa Armando de Castro, as próprias *contias* representam a redistribuição pela nobreza de uma parte do excedente que o rei obtinha dos seus mais vastos domínios próprios e dos tributos concelhios. Deve no entanto salientar-se o seguinte: a aristocracia neogótica adaptou-se a certas condições (como a directa chefia monárquica e certa autonomia das populações viloas importantes) que lhe permitiram desalojar uma outra aristocracia militar-rural, a

muçulmana, já estruturada sobre uma rede de economia mercantil e monetária; e, pelo que especialmente nos importa, o reino fundado por D. Afonso Henriques viria a ser bafejado pelo desenvolvimento europeu das forças produtivas e do comércio que se relaciona com as Cruzadas, cujas frotas colaboraram aliás na conquista dos nossos portos meridionais e os inseriram nas rotas comerciais então a estender-se desde o Báltico até ao Mediterrâneo oriental.

Existiu, por conseguinte, desde as origens do reino de Portugal, uma navegação costeira e mais ou menos comercial com base em portos, como Lisboa e Porto, e pontos fluviais de acesso ao interior, como Coimbra e Santarém. Discute-se muito o grau de importância de uma actividade mercantil, que já nos relacionava com outros países da Europa, e da burguesia comercial correspondente. A burguesia judaica, expulsa pelos Visigodos, foi readmitida e tratada com relativa tolerância até ao séc. XVI; dedicava-se especialmente ao comércio do dinheiro e desempenhava um papel activo na administração financeira da casa real e das maiores casas senhoriais. As produções mais características da economia portuguesa (fruta, azeite, vinho, mel, sal, peixe salgado, couros) propiciavam uma exportação que, em navios portugueses ou estrangeiros, se cruzava com a importação de cereais, têxteis, etc.

No entanto, a aristocracia senhorial, constituída pela nobreza e pelo clero, cuja base económica eram as prestações em dinheiro, trabalho ou géneros a que estavam sujeitos os agricultores (colonos ou servos), não deixava de ter em Portugal uma posição dominante. A nobreza, que se sustentava também dos despojos da guerra contra os Árabes, já concluída em 1249 com a conquista do Algarve, era sobrepujada pelo clero, quer em nível de cultura, quer em poderio económico, quer ainda porque ele estava apoiado na organização internacional da Igreja e fortalecido pela primazia geralmente reconhecida, nos séculos XII e XIII, ao «poder espiritual» (ou seja, o poder eclesiástico) sobre o poder civil. Os reis de Portugal consideram-se durante muito tempo vassalos da Santa Sé; e calcula-se que no século XIV os rendimentos totais do clero e da coroa eram pouco mais ou menos equivalentes.

Convém distinguir entre o clero secular (arcebispos, bispos, párocos) e o clero regular, que vive em regime comunitário e obedece a uma regra especial. É este último que desempenha o papel mais activo na história da cultura. Ao constituir-se o Estado Português, existiam já no seu território vários conventos, alguns muito antigos, que se tinham mantido sob ocupação árabe, como o de Lorvão. Nos primeiros anos da monarquia, são fundados dois importantes conventos, o dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz de Coimbra e o dos Cistercienses em Alcobaça. Ambos, sobretudo o último, exercem uma importante função cultural.

Em meados do século XIII, introduzem-se em Portugal as ordens mendicantes — Franciscanos e Dominicanos, principalmente — que se dedicam ao apostolado das novas populações urbanas, rompendo o isolamento em que se confinavam os Beneditinos e Cistercienses. Alcançam, desde o início, uma posição preponderante na corte e extraordinária influência nas camadas populares.

O poder real estava limitado pelos privilégios do clero, das casas senhoriais e dos concelhos, que exerciam sobre os seus territórios uma grande parte dos poderes administrativos hoje confiados ao Estado. Para alcançar a ajuda do clero, nobreza e concelhos, sobretudo quando necessitava de recursos financeiros, o rei reunia as cortes, assembleia de representantes daqueles três «estados», cujo parecer tinha menor ou maior peso conforme as circunstâncias. A Casa Real, embora decisivamente superior às outras casas senhoriais, era ainda relativamente pobre e modesta, constituída por reduzido número de pessoas. O rei viajava pelo País usufruindo dos seus direitos de aposentadoria, procurando os locais de mais fácil

abastecimento e de melhores condições sanitárias contra a peste, mal endémico, embora residisse com mais frequência em certas cidades, como Coimbra, na 1.ª dinastia. Só a partir de D. Pedro haverá instalação permanente para o arquivo do Reino, e só a partir de D. João I será Lisboa reconhecida como capital. Mas já no reinado de D. Afonso III se notam sintomas do desenvolvimento da vida sumptuária na corte, que correspondem ao progresso da actividade mercantil nos portos portugueses, e se acentuam no reinado de D. Fernando.

As instituições de cultura

Antes da invenção da imprensa, os livros reproduziam-se pelo processo de cópia manuscrita em folhas de pergaminho. A produção de manuscritos era lenta e cara, e a sua circulação extremamente reduzida. Anteriormente ao século XIII, só nos conventos existiam condições para o trabalho da produção de manuscritos. Mais tarde, constituem-se corporações de escribas profissionais, principalmente à volta das Universidades. Este processo de reprodução dá causa a variantes e interpretações de manuscrito para manuscrito, segundo um processo até certo ponto comparável ao da reprodução por via oral. Desta forma, alguns textos em que entraram muitas mãos acabam por poder considerar-se de autoria colectiva.

Em Portugal, os conventos com oficinas de manuscritos foram principalmente os de Lorvão (que já existia sob o domínio muçulmano), Santa Cruz de Coimbra e Alcobaça. Neste último reuniu-se a maior livraria medieval portuguesa.

Mas a escrita constituía um meio acessório de transmissão da cultura; temos de contar com a transmissão oral, através de jograis-recitadores, cantores e músicos ambulantes que divulgam nas feiras, castelos e cidades um repertório musical e literário, por vezes acolhido e estilizado em cortes senhoriais e régias. Desempenham um papel importantíssimo os pregadores eclesiásticos, que estabelecem a ligação entre o saber livresco e as massas populares.

As duas literaturas — a oral e a escrita — apresentam características muito diferentes. Ao passo que os livros produzidos ou reproduzidos nos conventos, destinando-se sobretudo à preparação dos clérigos e ao serviço religioso, consistiam principalmente em tratados e obras de devoção escritos em latim, o repertório dos jograis, pelo contrário, dirigido a um público iletrado de vilões, burgueses e nobres, servia-se das línguas locais, inspirava-se na vida e interesse desse público e consistia sobretudo em poemas e narrativas versificadas. É com os jograis que nascem as literaturas românicas e os géneros modernos de ficção, tais como o poema lírico e o romance.

A cultura literária e científica por via escrita e escolar estava muito pouco disseminada, e restringiu-se, durante muito tempo, aos clérigos. A palavra clérigo (francês *clerc*) tornou-se sinónima de letrado. Em troca, pode falar-se de uma cultura «tradicional», transmitida oralmente, que fixava padrões de vida, uma visão do mundo, uma escala de valores, um património literário oral, ditames de sabedoria prática, etc.

As mais antigas escolas de que há notícia em território português são as escolas episcopais ou catedrais, destinadas à preparação do futuro clero, que funcionavam junto das sés, regidas por um membro do cabido, o «mestre-escola»; e as escolas conventuais, destinadas especialmente à instrução dos noviços. Destas últimas distinguiu-se a de Alcobaça. O ensino

ministrado nas escolas episcopais e conventuais de que há notícia em Portugal não excederia muito os rudimentos da língua latina; e quem queria adquirir instrução superior tinha de frequentar as universidades estrangeiras, entre as quais os estudantes portugueses preferiam as de Paris, Mompilher e Bolonha.

Desde o começo do século XII desenvolvera-se na Europa o grande movimento das universidades, escolas de Direito, de Teologia e de Filosofia aristotélica que transbordavam dos quadros pedagógicos da Igreja. As universidades desempenham um papel capital tanto na Igreja como no Estado, pois ali se preparam os teólogos e os letrados indispensáveis a uma e outro. Só em 1290 se propaga a Portugal este movimento, com a fundação, no reinado de D. Dinis, do *Studium Generale de Lisboa*, escola concebida segundo o modelo da de Bolonha. O seu programa incluía cadeiras de Gramática e Lógica (as duas primeiras do *Trivium*, ao qual falta a Retórica), Medicina, Direito Canónico e Civil, e, a partir da segunda metade do século XIV, a Filosofia Natural, baseada na Física de Aristóteles. A Teologia ficava reservada aos conventos dos mendicantes. Após um período de vaivém entre Lisboa e Coimbra, a Universidade portuguesa fixou-se em Lisboa a partir de 1377, até à reforma de D. João III (1536). A sua história durante esta fase da sua existência parece não ter sido brilhante, e muitos escolares portugueses continuam a procurar universidades fora do País.

O ambiente cultural na Europa

À viragem da vida social e política iniciada no século XII corresponde uma viragem na vida cultural. É nesta época que verdadeiramente se inicia o renascimento geral da cultura que virá a dar os seus melhores frutos na grande Renascença do século XVI. Ao mesmo tempo que o feudalismo declina e as cidades se multiplicam, desenvolvem-se as universidades, traduzem-se obras desconhecidas de Aristóteles, no meio de agitadas polémicas; surgem e alastram heresias, quer de origem universitária, como o Averroísmo latino, nascido em Paris, quer de expressão popular, como a dos Cátaros ou Albigenses, reprimida a ferro e fogo. Através dos Valdenses e de outros, divulga-se entre os leigos a leitura da Bíblia. Os Franciscanos e outras ordens adaptam às camadas laicas certas preocupações doutrinárias, que até então quase só existiam nos conventos. Na arte, à austeridade maciça e guerreira do estilo românico sucede a riqueza, diversidade e elegância do estilo gótico, possibilitado pelo progresso do artesanato e pela riqueza da burguesia urbana.

A expressão característica do feudalismo guerreiro na literatura foram os cantares épicos, como os Niebelungos, as sagas nórdicas e as canções de gesta francesas. No século XIII, as canções de gesta francesas, das quais a mais célebre é a *Chanson de Roland*, estão já entradas em declínio. Mas na Península Ibérica, devido possivelmente à persistência da mentalidade guerreira por acção das lutas contra os Árabes, o gosto da literatura heróica prolonga-se até mais tarde, como veremos.

Em contraste com o sentimento gregário, hierárquico e bárbaro das canções de gesta, e com os seus temas sanguinolentos, o lirismo oriundo da Provença (seria mais exacto ampliar esta designação e dizer Occitânia, domínio linguístico da *Langue d'oc*, no Sul da França

actual, região que desempenhou um papel privilegiado na reanimação comercial do Mediterrâneo, com as Cruzadas), é marcadamente individualista, suprime as distâncias sociais com o salvo-conduto do amor, transpõe a ideia de vassalagem ao plano da submissão do amante, e canta o que há de delicado, subtil e suave na mulher e na Primavera. Por outro lado, graças a antecedentes que ainda hoje se discutem, os poetas occitânicos aparecem-nos senhores de uma técnica de expressão surpreendentemente desenvolvida. Atingidos pela repressão desencadeada contra os hereges albigenses, os seus trovadores e jograis dispersam-se pelas cortes de Itália, Aragão e outras regiões, onde divulgam a sua arte. Os Provençais tornaram-se, desta maneira, por inícios do século XIII, os mestres de toda a poesia medieval posterior.

O florescimento e a propagação do lirismo provençal correspondem ao desenvolvimento da vida da corte, que se concentra em torno dos reis e dos grandes magnates senhoriais. O nobre adapta-se à vida sedentária e mundana, e cria novos interesses. Às canções épicas, relegadas para as populações rurais, sucede nas cortes o romance cortês em prosa, que da França do Norte irradia para toda a Europa. O facto de ser redigido em prosa atesta o progressivo deperecimento do jogral e da literatura cantada e o desenvolvimento de um público com capacidade crescente de leitura ou de atenção seguida. Originado possivelmente nas lendas nacionais e nos motivos folclóricos dos Celtas da Grã-Bretanha, desde cedo um dos ciclos de romances dessa época — o idealizado ciclo bretão — corresponde ao ambiente e aos interesses da vida de corte, de que a Távola Redonda do Rei Artur é, afinal, um padrão ideal.

O ciclo novelístico bretão adaptou-se, ao longo do tempo, a diversos gostos e influências religiosas que orientam os seus heróis para a busca do Santo Graal, símbolo da Graça divina, e contrapuseram aos heróis amorosos, como Tristão e Lançarote, heróis ascéticos, como Galaaz e Perceval.

Outros temas ainda (mormente da Antiguidade, transmitidos, tal como numerosos lugares-comuns retóricos, pelo clero letrado de corte: Tróia, Alexandre, Júlio César) confluíram no intenso caudal do romance cortês, cuja procura só veio a esgotar-se no século XVIII, quando deu lugar à caricatura de Cervantes no *Don Quijote de la Mancha*.

Mas outras fontes de inspiração, além da aristocrática, convergem na literatura. O desenvolvimento das universidades e o consequente surto da Escolástica relacionam-se com uma literatura sábia mas dirigida a um vasto público, que usa largamente das alegorias ou personificações de ideias abstractas e tem o seu principal monumento no *Roman de la Rose*, que é, em parte, uma sátira da nobreza, da corte, das ordens mendicantes e de outras instituições medievais. O progresso das cidades incentiva uma literatura satírica e realista, representada pelo *Roman de Renard*, espécie de paródia de epopeia, pelos *fabliaux* (contos em verso), pela farsa, pelo lirismo burguês do Norte da França, que conta entre os seus cultores Adam de la Halle e Rutebeuf. Toda esta literatura de ambiente citadino e inspiração burguesa ou popular está animada de espírito antinobiliárquico e anticlerical.

Note-se que a civilização medieva não caminha em toda a parte ao mesmo ritmo. A Itália conhece muito cedo o triunfo do capitalismo mercantil, e isso possibilita o aparecimento de uma cultura de tipo novo, prenunciada por Dante e, já desde o século XIV, representada por Petrarca, Boccaccio, pelo pintor Giotto. Mas esta nova estética não é ainda assimilável pelo resto da Europa.

A literatura portuguesa e as literaturas peninsulares

Anteriormente a Fernão Lopes, deve falar-se de uma literatura de língua portuguesa (inicialmente galego-portuguesa) dentro do âmbito de uma cultura peninsular. Se há na Idade Média uma literatura ibérica de raiz autónoma em relação à do resto da Península, é a literatura catalã, intimamente ligada (até por afinidade linguística) à cultura occitânica de além-Pirenéus. A literatura peninsular em língua portuguesa e galego-portuguesa foi cultivada na corte de Fernando III e sobretudo na de Afonso X, o Sábio, reis de Castela e Leão, e seus sucessores. Mas é a personalidade política portuguesa, são as cortes dos seus reis, os mosteiros de Santa Cruz e Alcobaça que lhe asseguram continuidade.

Como vamos ver em pormenor, algumas das obras que geralmente se incluem no património literário português medieval são produzidas noutras regiões na Península, como sucede com grande parte das composições dos Cancioneiros primitivos, e com as *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, o Sábio; outras são obras de portugueses sobre matéria de interesse para toda a Península, caso da *Crónica Geral de Espanha* de 1344; outras, ainda, foram veículo, dentro da Península, de correntes literárias transpirenaicas, caso da tradução do ciclo do Graal, depois retraduzida para castelhano. Há o caso de um texto cuja nacionalidade se discute e que é produto de uma cultura peninsular comum, podendo indiferentemente ter nascido em português ou castelhano: a primeira versão do *Amadis de Gaula*.

O período aqui considerado ainda, portanto, não se diferencia integralmente como fase da história literária portuguesa; trata-se de uma literatura que a precede e prepara, de língua portuguesa mas em certa medida regional, dentro da Ibéria.

A literatura portuguesa pode considerar-se emancipada com o advento da dinastia de Avis. Inicia-se então a prosa doutrinal portuguesa original com D. Duarte e uma historiografia nacional com Fernão Lopes. Mas até ao século XVIII as relações entre a literatura castelhana e a portuguesa serão tão íntimas, que alguns dos mais notáveis escritores portugueses, como Gil Vicente, Camões, Sá de Miranda, D. Francisco Manuel de Melo, ilustram as duas línguas, prolongaram a sua influência em ambos os lados da fronteira e pertencem por isso a ambas as literaturas. No século XVI a palavra «Espanha», tal como a empregam, por exemplo, João de Barros e Camões, servia para designar o conjunto peninsular em que os Portugueses se consideravam incluídos, e essa acepção do termo mantém-se até ao século XVIII.

Bibliografia

- Como introdução à problemática actual e fontes de história medieval ver dois úteis vols. da «Nouvelle Clio», Paris: *Le XIII Siècle Européen*, 1968, e *L'Occident aux XIV et XV siècles*, 1971.
- Fourquin, G. *História Económica do Ocidente Medieval*, trad. port., Edições 70, Lisboa, 1981. Ver ainda na col. U, A. Colin, Paris. Fossier, Robert.
- *Histoire Sociale de l'Occident Médiéval*, 1970, e Paul, Jacques: *Histoire Intellectuelle de l'Occident Médiéval*, 1973 (com larga bibliografia)
- Bloch, Marc: *La Société Féodale*, col. «L'Évolution de l'Humanité», 2 vols
- Lopez, Robert S.: *A Revolução Comercial da Idade Média 950-1350*, trad. port., Editorial Presença, Lisboa, 1980 (original inglês de 1976; ampla visão global; tem bibliografia crítica)
- Barbero, Abilio/Vigil, Marcelo. *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Grijalbo, Barcelona, 1978 (exposição actualizada dos problemas relativos ao processo social ibérico, incluindo o território portucalense, desde a romanização ao séc. XI). Ainda quanto ao conjunto peninsular, Cortazar, J. A. García de: *La Época Medieval*, 2.º vol. da Historia de España Alfaguara, 8.ª ed., Madrid, 1981
- Curtius, Ernest Robert: *La Littérature Européenne et le Moyen-Âge Latin*, trad. francesa, Paris, 1956, da 2.ª ed. alemã de 1953, há também trad. para castelhano, pelo «Fondo de Cultura Económica», México (Obra capital para estudo da cultura literária medieval e do papel que ela representa como transmissão da cultura greco-romana.)
- Le Goff, Jacques: *Les Intellectuels au Moyen-Age*, Seuil, Paris, 1969; *Para um Novo Conceito de Idade Média — Tempo, Trabalho e Cultura do Ocidente*, e *A civilização do Ocidente Medieval*, I e II, trad. port., Estampa, Lisboa, 1983-84; *O Homem Medieval*, trad. port., Ed. Presença, 1990; *O Imaginário Medieval*, trad. port. Editorial Estampa, 1994 (da 2.ª ed. revista de 1991, original francês 1985).
- Badel, P. I.: *Introduction à la vie littéraire du Moyen Âge*, Bordas, Paris, 1969.
- Gourevitch, A. J. *Les Catégories de la Culture Médiévale*, Gallimard, Paris, 1983, trad. port., Caminho, 1991. (Concepções medievais de tempo, espaço, história, direito, riqueza, trabalho, serviço e personalidade, em contraste com as da Antiguidade, dos Bárbaros e do Renascimento.)
- Duby, Georges: *Les Trois Ordres ou L'Imaginaire du Feudalisme*, Gallimard, 1978; *Le Temps des Cathédrales*, Gallimard, 1976; *L'Europe au Moyen-Âge*, Flammarion, 1978, traduzidos em port., Teorema, 1989; *Le Chevalier, la femme et le prête*, Hachette, 1981, *A Europa na Idade Média*, Teorema, 1989, trad. do original francês de 1981.
- Ariès, Philippe/Duby, G.: *História da Vida Privada do Tempo Feudal ao Renascimento*, trad. port., Afrontamento, 1990
- Bezzola, Reto R. *La Formation des Littératures Nationales e Les Genres Littéraires au Moyen-Âge*, in *Histoire des Littératures*, 2, «Encyclopédie de la Pléiade» (Obra de larga síntese, com abundante bibliografia.)
- Nos últimos decénios tem-se assistido a uma reinterpretação da literatura medieval à luz da estética da recepção, de novas teorias do texto e dos sistemas e subsistemas tópicos e formais de cada período. Salientemos: Guiette, R. *Questions de littérature*, Gand, 1960-72; Segre, C.: *I Segni e la critica*, Turim, 1969; Jauss, H. R.: *História literária como desafio à ciência literária. A literatura medieval e a teoria dos géneros*, trad. port., Porto, 1974, ou, mais amplamente, o conjunto dos seus estudos de 1956-76, *Alterität und Modernität des Mittelalterlichen Literatur*, W. Fink Verlag, 1977, trad. it. refundida *Alterità e Modernità della Letteratura Medievale*, Boringheri, Milão, 1989; Zumthor, Paul: *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972, *Langue, texte, énigme*, 1975, e *Parler du*

Moyen-Âge, Minuit, 1980. Há dois artigos de síntese por P. Zumthor e H. R. Jauss em «Poétique», 31, Setembro de 1977. Teses dominantes: *alteridade* dos textos medievais relativamente a nós, o que recomenda uma abordagem através das sucessivas recepções históricas; anonimato fundamental desses textos, sua oralidade, instabilidade e integração em tradições e subtradições conflituais; insubstancialidade dos géneros, sua dependência quanto aos sistemas de oposições características de cada época e suas mudanças de função; carácter convencional e formal da poesia medieva, sobretudo cortês.

- Herculano, Alexandre: *Cartas sobre a História de Portugal*, sobretudo 4.ª e 5.ª, in *Opúsculos*, vol. 5.º, e *História de Portugal*, com importantes notas de José Mattoso, 4 vols., Bertrand, Lisboa, 1980-81 Convém atender a precisões e correcções de Gama Barros, Alberto Sampaio, Rui de Azevedo, David Lopes, Menéndez Pidal, Paulo Merêa, Sánchez-Albornoz, T. Sousa Soares, e outros Outros contributos de ainda maior actualização em *Alexandre Herculano à Luz do Nosso Tempo*, vol colectivo da Academia Portuguesa de História, 1977, nomeadamente o de Humberto Baquero Moreno sobre *Herculano e a História Social e Económica*, e os artigos concernentes do *Dicionário de História de Portugal*, dir. por Joel Serrão, 4 vols., 1963-71.
- Cortesão, Jaime. *Os Factores Democráticos na Formação de Portugal*, cap I da *História do Regimen Republicano em Portugal*, vol. 1, 1930, reed. em *Obras Completas*, I, Lisboa; *O Sentido da Cultura em Portugal no século XIV*, separata de «Seara Nova», 1956 (Obras estimulantes, mas a actualizar e rectificar.)
- Castro, Armando: *A Evolução Económica de Portugal dos séculos XII a XV*, vols I-IX, Portugália, Lisboa, 1964-70, vol X, Limiar, Porto, 1975, vol XI, Caminho, Lisboa, 1979; *Portugal; na Europa do seu Tempo — História Sócio-Económica Medieval Comparada*, Lisboa, 1970, livro que condensa e situa a matéria da obra anterior; *Lições de História de Portugal — As classes populares na formação, consolidação e defesa da nacionalidade, sécs XII a XV*, Caminho, Lisboa, 1982.
- Moreno, Humberto Baquero: *Tensões Sociais em Portugal na Idade Média*, Porto, 1976
- Ribeiro, Orlando *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, 1.ª ed 1945, 5.ª ed rev e ampl , J Sá da Costa, 1987; *Introduções Geográficas à História de Portugal*, IN-CM, 1977, *A Formação de Portugal*, ICALP, 1987 (importantes contributos expositivos ou críticos da geografia física e humana para a teoria da formação e história de Portugal); Ribeiro, O./Lautensach, H · com actualização de Daveau, S.: *Geografia de Portugal*, I, J. Sá da Costa, 1987, prevendo-se mais 3 vols Ver ainda como contributos para actualização na correcção das teses «atlantistas» da formação portuguesa os estudos de Fernando Castelo Branco sobre o «Litoral Português» e a «Navegação Fluvial», no *Dicionário de História de Portugal*, dir. de Joel Serrão, vol. II; e, mais genericamente, a discussão do condicionamento geográfico em Castro, Armando: *História Económica de Portugal*, I vol (Introdução), Ed. Caminho, Lisboa, 1978
- Saraiva, A. José: *História da Cultura em Portugal*, vol I, livro I, caps II e III, e *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988
- Cruz, António *Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média*, I, «Biblioteca Portucalense», Porto, 1963-64.
- Sá, A. Moreira de: *Primórdios da Cultura Portuguesa*, in *Arquivos de História da Cultura Portuguesa*, I, Lisboa, 1967 (sobre escolas, catedrais e monásticas, dos sécs. XI-XII, no mesmo vol., outro artigo sobre o mesmo assunto de Francisco da Gama Caeiro). O mesmo autor publicou o *Chartularium Universitatis Portugalensis*, I e II, 1966-68, respeitante à época medieval.
- Martins, Mário: *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, 1956 (Estuda o fundo medieval alcobacense.) *Estudos de Cultura Medieval*, 3 vols., «Brotéria», Lisboa, 1969, 1980 (2.ª ed), 1983

- Marques, A. H. de Oliveira: *Guia do Estudante de História Medieval Portuguesa* e *A Sociedade Medieval Portuguesa (Aspectos da Vida Quotidiana)*, publicados em Lisboa, 1964, sendo o primeiro (5.ª ed. rev., J. Sá da Costa, 1987) uma obra fundamental de orientação bibliográfica e arquivística, e o segundo um panorama descritivo da vida social. Em seus *Ensaios de História Medieval*, Lisboa, 2.ª ed. 1980, encontrar-se-á, além de várias monografias eruditas, uma formulação muito estimulante dos principais problemas da economia medieval portuguesa, com bibliografia adequada. Ver também a sua *História de Portugal*, I, Lisboa, com várias edições, incluindo uma edição abreviada, e ainda *Portugal na crise dos séculos XIV e XV*, Editorial Presença, 1985; e, com colab. de Joel Serrão, o vol. II da *Nova História de Portugal — Portugal das Invasões Germânicas à Reconquista*, Editorial Estampa, 1992.
- Serrão, J. Veríssimo: *História de Portugal*, 12 vols., Verbo, Lisboa, 1977-90 (informação erudita minuciosa, dentro de uma perspectiva histórica conservadora).
- Saraiva, José Hermano: *História Concisa de Portugal*, Lisboa, 1978 (obra de divulgação) e dir. da *História de Portugal*, 6 vols., Alfa (publicada em fascículos desde 1983).
- Godinho, Vitorino Magalhães: *Ensaios, II, Sobre a História de Portugal*, 1969 (Contém dados e reflexões importantes sobre a periodização histórica e a estrutura social e administrativa do Estado português medievo.) *Mito e Mercadoria, Utopia e Arte de Navegar*, Séculos XIII-XVIII, Difel, 1990 (ampla informação documental, metodológica e problemática).
- Coelho, António Borges: *Portugal na Espanha Árabe*, antologia, em 4 vols., de textos de origem árabe sobre a época da ocupação muçulmana, Seara Nova, Lisboa, 1972-73-75, *Comunas ou Concelhos*, 2.ª ed. corr., Caminho, 1986.
- Mattoso, José: *A Nobreza Medieval Portuguesa*, Estampa, Lisboa, 1981, reed. 1987, *Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa*, IN-CM, 1982; *Identificação de um País, ensaio sobre as origens de Portugal* (1096-1325), 2 vols., Estampa, Lisboa, 1985, 5.ª ed. 1995, *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Estampa, 1987, *Portugal Medieval*, 2.ª ed., IN-CM, 1992; vol. II da *História de Portugal — A Monarquia Feudal (1096-1480)*, Círculo de Leitores, 1992; *Portugal Medieval — novas interpretações*, 2.ª ed., 1992, IN-CM. (O papel da Reconquista, da monarquia e do processo de senhorialização, em que de certo modo se integraria o movimento concelhio e o progresso da cavalaria viloa, na formação da nacionalidade, o feudalismo em Portugal.) Reexposições condensadas em *O Essencial sobre a Formação da Nacionalidade* e *O Essencial sobre a Cultura Medieval Portuguesa*, ambos pela IN-CM, 1985, e em capitulos de *A Escrita da História*, Estampa, 1988.
- Tavares, Maria José: *História de Portugal Medieval* (Economia e Sociedade), Universidade Aberta, 1992.
- Condição fundamental para o estudo literário é a fixação e correcta interpretação dos textos medievais. Ver alguns trabalhos de crítica geral ou específica em *Critique Textuelle Portugaise (Actes du Colloque de Paris*, de 20 a 24 de Outubro de 1983), ed. da Fund. C. Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986.
- *A Imagem do Mundo na Idade Média* — Actas do Colóquio Internacional, ICALP, 1992.
- Rucquoi, Adeline: *Histoire medievale de la Péninsule ibérique*, Seuil, Paris, 1993 (Portugal integrado na Idade Média peninsular), trad. port., *História Medieval da Península Ibérica*, Estampa, 1995.
- Publica-se no Porto uma revista de *Estudos Medievais*, já com 9 vols. em 1988.
- Outras obras de história geral Portuguesa: Joel Serrão, *Dicionário de História de Portugal*, 6 vols., 1951-71, Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, *Nova História de Portugal*, em 12 vols., em publ. pela Presença.

Capítulo II

A Poesia dos Cancioneiros

Os cancioneiros primitivos

Quase todas as literaturas se iniciam por obras em verso. Exceptuando as novas nacionalidades resultantes da emigração de Europeus a partir do século XVI, a poesia surge mais cedo do que a prosa literária. Não é difícil explicar este facto: nas civilizações do passado, a mais corrente forma de comunicação e de transmissão da obra literária não é escrita, mas oral. Antes de se fixarem no bronze, na pedra, no papiro, no papel ou no pergaminho, as histórias, as narrativas, e até os códigos morais e jurídicos gravavam-se na memória dos ouvintes; e havia artistas que se encarregavam de as divulgar, os aedos e rapsodos entre os Gregos, os bardos entre os Celtas, os jograis entre os povos românicos medievais. O verso é, inicialmente, entre outras coisas, uma forma de ritmar a fala que facilite a memória, quer esse ritmo se baseie em esquemas de contraste quanto à duração das sílabas (caso do verso greco-latino), quer em esquemas de contraste de intensidade silábica reforçados por aliterações (caso da poesia germânica), quer no isossilabismo, isto é, na regularidade quanto ao número de sílabas reforçada pela rima (caso das literaturas românicas medievais), quer ainda noutras componentes fonéticas. Vestígios desta literatura oral são ainda hoje os provérbios que, como facilmente se verifica, obedecem a ritmos ou recorrências fónicas que facilitam a fixação. As literaturas românicas medievais apoiam-se, como já notámos, na literatura oral, cujos principais agentes eram os jograis, embora, por via clerical, apreendessem certos temas e lugares-comuns retóricos de tradição greco-romana, sobretudo desde a sua assimilação pelos trovadores corteses (e, na Península, também pelos *segréis*, nobres de parcos recursos e também, por vezes, instrumentistas).

Os mais antigos textos literários em língua portuguesa são composições em verso coligidas em cancioneiros de fins do século XIII e do século XIV,

que reúnem textos desde fins do século XII. Mas devemos supor muito anterior a tal época produção verificatória e cantada testemunhado por estes textos escritos. A literatura oral, com efeito, só se fixa por escrito em época tardia da sua evolução, quando as condições ambientes já divergem muito daquelas que lhe deram origem.

Conhecem-se três cancioneiros ou colectâneas, aliás estreitamente aparentadas entre si, de cantigas de autores diversos em língua galega ou portuguesa. O mais antigo, o *Cancioneiro da Ajuda*, foi provavelmente compilado ou copiado em fins do século XIII. Os outros, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (antigo Colocci-Brancutti) e o *Cancioneiro da Vaticana* (com uma variante recentemente descoberta), são cópias, realizadas em Itália no século XVI, a partir de uma compilação que data provavelmente do século XIV.

Destes, o *Cancioneiro da Ajuda* é o menos completo, porque apenas abrange composições anteriores à morte de Afonso X, excluindo, por exemplo, a vasta produção de D. Dinis; e porque o seu coleccionador exclui os géneros mais vulgares, isto é, as cantigas de amigo e as de escárnio ou maldizer, de que adiante falaremos. Mas tem o interesse especial de o seu manuscrito pertencer à própria época da maioria dos poetas seus colaboradores, e é um documento valioso, pela grafia, pela decoração e sobretudo pelas iluminuras, que testemunham o carácter cantado e instrumental, embora tenham sido deixados em branco os espaços destinados à notação musical, entre outros sinais de inacabamento.

Os cancioneiros da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional*, compilados depois do séc. XIII, abarcam um espaço de tempo maior, isto é, não só os poetas contemporâneos de D. Afonso III e anteriores, mas ainda os contemporâneos de D. Dinis e de seus filhos; abrangem, por outro lado, todos os géneros de composições, e não só as cantigas de amor. Destes dois, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* é o mais completo, pois inclui quase todo o material recolhido no *Cancioneiro da Vaticana* e muito outro. O *Cancioneiro da Ajuda* contém 64 poesias não transcritas nos outros dois. Um catálogo do coleccionador quinhentista italiano, Ângelo Colocci, a quem se deve a preservação do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, revela-nos que qualquer dos cancioneiros se encontra hoje mutilado. Devemos estar em presença de sucessivas cópias de uma e a mesma colecção, que se iria talvez encorpando; e a fase mais importante da compilação deve ter sido a de certo «livro das cantigas» mencionado no testamento do conde de Barcelos, D. Pedro, filho de D. Dinis (1350). O conjunto abarca cerca

de 1680 poesias de cerca de 160 autores identificados, o que o deixa bastante aquém do número conhecido de *troubadours* provençais (c. 2500), dos *trouvères* da língua de *oïl* (c. 2390) ou mesmo de outras extensões: *Minnesinger* alemães (c. 3500).

O mais antigo dos trovadores conhecidos dos cancioneiros é João Soares de Paiva, nascido cerca de 1140, dois anos após a batalha de Ourique, pertencente, portanto, à geração de Sancho I (a quem chegou a ser atribuída a autoria de uma cantiga, afinal de Afonso X). Isto situa o início da literatura escrita portuguesa conhecida cerca de começos do século XII. É plausível relegar para depois dos dois trovadores mencionados a discutidíssima *Cantiga de Garvaia* (manto escarlate) de Paio Soares de Taveirós, que os primeiros estudiosos datavam de entre 1189 e 1198. Rodrigues Lapa e G. Tavani aceitam 1196 e outros 1213 como data da mais antiga cantiga (de escárnio) de Soares de Paiva: *Ora faz ost' o senhor de Navarra.* O trovador mais recente é o mencionado conde de Barcelos, falecido em 1354. (Há três autores quatrocentistas tardiamente inseridos na colecção trovadoresca.)

Os autores pertencem a diversas regiões da Península, e em grande parte viveram e poetaram na corte do rei de Leão e Castela: tal é o caso do rei Afonso X, o Sábio, e dos poetas da sua corte literária, muitos deles portugueses e galegos, que ocupam uma parte importante dos cancioneiros da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional.* Não devemos imaginar todos, nem talvez mesmo a maior parte dos poetas dos cancioneiros, no ambiente da corte de D. Afonso III, de D. Dinis, ou da roda de seu filho, D. Pedro, conde de Barcelos, mas sobretudo, de início, em cortes senhoriais galegas e na corte leonesa-castelhana, com o apogeu em Afonso X, o Sábio (1252-1284). O mais antigo jogral conhecido desta corte é referenciado em 1136, sob Afonso VII, e tem o nome de Palha. Na realidade, os cancioneiros não constituem colecções de poesia nacional, mas sim de poesia peninsular em língua galego-portuguesa. Tudo se passa como se ocorresse no Ocidente ibérico uma só literatura românica, mas polidialectal, consoante os géneros, como acontecera com a literatura grega clássica. Devemos acrescentar aos cancioneiros profanos (ou, melhor dizendo, às três versões do cancioneiro profano) as *Cantigas de Santa Maria,* coligidas na corte de Afonso X e, em parte, da autoria deste rei. São para cima de quatrocentas, com refrão e acompanhamentos musicais conhecidos, alternando séries de poesias narrativas sobre milagres da Virgem com loas (cantigas de *loor*) que lhe são também dedicadas.

Os géneros dos cancioneiros

Notámos que vários géneros de poesia estão representados nos cancioneiros da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional*. Este último inclui também um tratado poético truncado, do século XIV (perdeu-se todo o texto anterior ao capítulo IV da 3.ª Parte), relativamente tardio, e com certa influência francesa, que pretende classificar aqueles géneros e dar as suas regras.

Distingue este tratado três géneros: as *cantigas de amigo*, as *cantigas de amor* e as *cantigas de escárnio e maldizer*.

A diferença entre as cantigas de amor e as de amigo consiste, segundo o mesmo tratado, em que nestas se supõe que fala uma mulher, ao passo que naquelas o trovador fala em seu próprio nome. As cantigas de amigo são, portanto, quanto ao tema, cantigas de mulher, e o nome por que são conhecidas designa o seu objecto, o *amigo* ou amado geralmente referido logo no primeiro verso. Nas poesias dialogadas, o critério de classificação é, segundo a mesma arte de trovar fragmentária, o do ponto de vista sentimental dominante: o de *elas* ou o de *eles*.

Quanto às cantigas de escárnio e maldizer, são, é claro, de assunto satírico, e chamam-se de *escárnio*, se o poeta se exprime ironicamente, sugerindo uma apreciação oposta à que parece fazer, ou simplesmente se abstém de nomear o satirizado; de *maldizer*, se o poeta apoda ou acusa directa e nomeadamente.

Esta classificação corresponde à prática da poesia de corte, tal como aparecia aos poetas palacianos dos séculos XIII-XIV.

Um conjunto de dados e de reflexões, de C. Michaëllis de Vasconcelos (1905) e, mais recentemente, de G. Tavani, J.-M. d'Heur (1973), E. Gonçalves (1976) e A. Ferrari (1979), e do próprio autor, convergiram para as conclusões que António Resende de Oliveira defendeu em tese de 1992. Os cancioneiros resultam de um complexo processo de colecção de rolos, ou *rotuli*, de poemas individuais, ou já grupais, que se acaba por realizar numa fase em que o género das cantigas em causa aparece como constituindo uma escola. A própria classificação e hierarquização das cantigas passa por fases diversas, que chegam a colidir dentro de uma mesma colectânea.

À base de um paciente e longo ficheiro biobibliográfico de autores, que aliás já tinha precedentes e deixa várias margens de conscientes incertezas, com efeitos de arrumação todavia definida, Resende de Oliveira deixa de parte a fase dos rolos parcelares e iniciais, apenas representada pelas sete cantigas de Martin Codax, pelas sete cantigas de D. Dinis descobertas por Sharrer, e por duas cópias "sem solfa" de uma tenção isolada, e analisa as três (ou quatro...) colecções mencionadas. O resultado é a evidência da sua fragmentação.

O *Cancioneiro da Ajuda* aparece como cópia incompleta, e sem nomes, da parte constituída pelas cantigas de amor coligidas até fins do séc. XIII e constituído por dois núcleos: aquilo que Resende de Oliveira denomina como o *Cancioneiro dos Cavaleiros*, quase todos galegos, concluído cerca de 1275-76, em cortes leonesas, galegas e na corte castelhana (João Soares de Paiva, Paio Soares de Taveirós, Aires Corpancho, Pêro Garcia Burgalês, Nuno Fernandes Mirapeixe, etc.); e um *Segundo Cancioneiro Aristocrático*, maioritariamente de portugueses, levando até cerca de 1290 (Fernão Garcia Esgravunha, Rui Queimado, João de Guilhade, Paio Soares Coelho, D. João de Aboim, Paio Soares Charinho, etc.), incluindo extraordinariamente dois clérigos. Há uma regra curiosa que domina estas colecções: a tripartição e hierarquização das composições em cantigas de amor, cantigas de amigo, e cantigas de escárnio e maldizer, como que a sugerir a superioridade das cantigas de amor relativente às de amigo (que de resto são as mais cultivadas). O *Cancioneiro da Ajuda* obedece a esta concepção, pois constitui apenas o conjunto das cantigas de amor destes dois grupos de autores aristocratas. Repare-se que isso equivale a sobrevalorizar a poesia colocada sob influência provençal e francesa, que então gozava de grande prestígio nas cortes régias e senhoriais e se situavam no «Caminho Francês» até Santiago.

Segue-se o *Cancioneiro dos Jograis Galegos* dos últimos anos do séc. XIII ou inícios do XIV (Bernal de Bonaval, Lourenço, João Zorro, Pêro Meogo, João Servando, etc.), o que representa uma quebra do critério sociológico inicial com a dignificação de um grupo profissional de autores, que na nomenclatura então vigente tende a ser denominada como de *segréis*; é de notar a sua naturalidade esmagadoramente galega (são mais de cinquenta); e os cancioneiros individuais de João Airas de Santiago, D. Dinis e Estêvão da Guarda — todos eles autores activos no primeiro ou no segundo quartel do séc. XIV, num acréscimo que levantou alguns problemas à tripartição inicial, pois é de crer que cada autor tivesse uma tripartição própria das suas composições. Há, portanto, um período de «compilação final», e que depois dos princípios iniciais da actividade cancioneiril perde a sua força, nomeadamente a sua feição senhorial, e em que as produções tendem a dispersar-se na colocação geral (para não falar em dois ou três nomes que então aparecem sem justificação, ou apenas se fazem representar pela feitura de cantigas de escárnio). Nós vamos estudar esta escola de cerca de século e meio em globo, sem destrinças nacionais ou geracionais, correspondendo assim ao sentido de comunidade que fez agruparem-se tantos poetas numa mesma escola de língua galego-portuguesa, de resto logo convencionalizada.

A influência occitânica e as cantigas de amor

Quer' eu en maneira de proençal
fazer agora ũu cantar d'amor

escreve o poeta D. Dinis, declarando o que provavelmente todos os trovadores galego-portugueses tinham presente no espírito: a ideia de que os Provençais eram os modelos a seguir.

Com efeito, foi nas cortes feudais occitânicas (e não restritamente provençais, como costuma dizer-se) que floresceu a primeira grande escola da poesia românica, elaborada numa língua (*Langue d'oc*) que seria mais tarde eclipsada pelo Francês do Norte (*Langue d'oïl*) mas que então exprimia uma civilização mais adiantada, ligada a uma já antiga dinâmica comercial mediterrânica. Ainda hoje se investiga e se discute quais fossem as tradições literárias que permitiram uma tão rápida evolução do lirismo provençal. Não há dúvida, porém, de que uma parte da cultura latina clássica deve ter sido transmitida até aos trovadores por intermédio da literatura eclesiástica medieval, sobretudo através de certas formas ainda em latim mas já impregnadas de espírito profano (epistolografia amorosa espiritualizada entre clérigos e freiras, poesia dos goliardos, estudantes medievais); e é ainda mais evidente que entre o canto, a poesia, o drama litúrgico com que o clero fomentava a participação do povo na celebração do culto e, por outro lado, o folclore rural, de origens mais antigas que o Cristianismo, se exerceu, durante toda a Idade Média, uma intensa influência recíproca a cujos progressos muito deveu essa nascente literatura aristocrática de corte.

Com efeito, após longa polémica, os filólogos apuraram a etimologia do verbo *trovar*, que afinal vem de *tropare*; isso reforça as ligações históricas já conhecidas entre a lírica profana medieval e os *tropos*, desenvolvimentos musicais e depois também versificados (estróficos e rimados) que desde os séculos VIII e IX se inseriram na liturgia. Essa inovação, mais tarde condenada no século XVI e que tanta importância teve no desenvolvimento da poesia, da música e até do teatro religioso e laico, é o resultado de uma tendência do clero romano para melhor atrair os fiéis populares e os trazer à participação do culto, tendência evidente desde a adopção do canto litúrgico no século IV até ao incremento da salmodia responsarial (solista e coro, como na ladainha) e antifonal (dois semicoros), cujas relações com o paralelismo galaico-português já apontámos. A inovação dos tropos fora aliás precedida pela da *sequência* (textualmente *pro sequentia*, que, por abreviatura, refez e prestigiou a palavra

prosa), adaptação de textos ao melisma (neste caso, *jubilus*) das vogais finais da palavra *Aleluia*, que se sustentava originariamente sobre sucessivas notas musicais.

Os Provençais foram depois os mestres e iniciadores da poesia europeia moderna, sem os quais se não compreenderiam nem Dante nem Petrarca. Os jograis occitânicos levaram a sua arte apuradíssima a todas as cortes da Europa. Diversas notícias documentam as suas estadias na Península Ibérica, e a corte de Afonso X, o Sábio, foi um dos refúgios dos trovadores dispersos pela matança dos Albigenses. A moda de trovar à maneira provençal introduziu-se, pois, nas cortes peninsulares, incluindo a corte portuguesa, onde já se manifestava sob o reinado de Sancho I. Havia de resto entre as cortes de além-Pirenéus e o novo reino do Ocidente da Península relações estreitas que facilitavam a influência transpirenaica: o conde D. Henrique trouxe consigo numerosos senhores franceses; são bem conhecidas as influências do clero, nomeadamente através das reformas monacais de Cluny e Cister, que se relacionam com as origens francesas da dinastia portuguesa e que impuseram o ritual de Roma e a adopção da escrita carolíngia em substituição da anterior escrita visigótica; muitos portugueses frequentavam a peregrinação a Santa Maria de Rocamador, no Sul da França, e muitos trovadores occitânicos vieram peregrinar a Santiago de Compostela; e diversas vagas de exílio, como a provocada pelas lutas civis do tempo de D. Afonso II, levaram senhores portugueses a França, destacando-se entre elas, pelas influências literárias bem conhecidas que trouxe, a que acompanhou na sua juventude o futuro Afonso III. Os casamentos de D. Afonso Henriques, D. Sancho I e D. Afonso III com princesas criadas em cortes cultural e até politicamente ligadas com a Provença, respectivamente Sabóia, Aragão (unida com a Catalunha) e Bolonha, devem também ter facilitado a influência occitânica. No entanto o encontro mais produtivo da jogralia galaica com o trovar occitânico deve ter-se produzido na corte castelhana.

Quando a poesia provençal, através dos seus trovadores e jograis ou dos seus imitadores peninsulares, chegou à Península, existia já aqui (é difícil duvidar) uma escola local de poesia jogralesca, (talvez relacionada com as *carjas* árabes), aquela mesma que recolheu, adaptou e divulgou nas vilas e nas cortes a poesia folclórica a que pertencem as *cantigas de amigo*. O Galego, falado aquém e além do Douro, era a língua materna dos jograis tradicionais. A Galiza além-Douro escapou ao domínio muçulmano, e contribuíram para o seu desenvolvimento cultural precoce diversos factores, entre os quais as peregrinações a Santiago de Compostela, em que participavam romeiros de toda a Europa.

O mais antigo jogral galego de que há notícia (Palha) pertenceu à corte de Afonso VI, avô do primeiro rei de Portugal.

É inegável nas *cantigas de amor* galego-portuguesas uma avassaladora influência provençal. A própria língua dos poetas ficou embutida de provençalismos, como *sen*, senso (em vez da palavra indígena *seso*, donde provém o actual *siso*); *cor* (em vez de *coraçon*); *prez* (em vez de *preço*); *gréu* (em vez de *grave*, com o sentido de pesado, difícil). Com estas e muitas outras palavras e com diversas fórmulas também de origem provençal, forjaram os poetas galego-portugueses um formulário de expressões que se distingue da língua dos cantares de amigo de inspiração folclórica, embora também nestes, e logo na fase mais antiga que o cancioneiro cortês documenta, se verifiquem vestígios da influência estrangeira.

Quanto aos temas, elaboraram os Provençais o ideal do amor cortês, muito diferente do idílio rudimentar nas margens dos rios ou à beira das fontes que os cantares de amigo nos deixam entrever. Não se trata agora de uma experiência sentimental a dois, mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objecto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pode chegar ao fim do desejo. Manter este estado de tensão considera-se ser o ideal do verdadeiro amador e do verdadeiro poeta, como se o movesse o amor do amor, mais do que o amor a uma mulher. E não só a esta dirigem os poetas as suas implorações, queixas ou graças, mas o próprio Amor personificado, figura de retórica muito comum entre os trovadores provençais e por eles transmitida aos galego-portugueses. O Amor reina, até, numa Vila ideal, com as suas cortes, os seus foros e leis.

O trovador imaginava a dama como um suserano a quem «servia» numa atitude submissa de vassalo, confiando o seu destino ao «bon sen» da «senhor». «Je soy votre homme lige», diz em língua francesa e em termos de vassalagem feudal um poeta português. Todo um código de obrigações preceituava o «serviço» do amador, que, por exemplo, devia guardar segredo sobre a identidade da dama, coibindo toda a expansão pública da paixão (o autodomínio, ou «mesura», era a sua qualidade suprema), e que não podia ausentar-se sem sua autorização. O apaixonado deveria passar provações e fases comparáveis aos ritos de iniciação nos graus da cavalaria, antes de chegar a *drudo*, amante espiritual da *midons*, ou dama. Mesmo em algumas cantigas de amigo as damas manifestam o seu desagrado por os amadores respectivos terem infringido estas ou outras regras do «serviço».

A este ideal de amor corresponde certo tipo idealizado de mulher, que atingiu mais tarde a máxima depuração na Beatriz de Dante ou na Laura de

Petrarca: os cabelos de oiro, o sereno e luminoso olhar, a mansidão e a dignidade do gesto, o riso subtil e discreto. As cantigas de amor oferecem-nos uma cópia simplificada e fruste do retrato original pintado pelos trovadores provençais, referindo-se ao «catar» (olhar) da «senhor», ao seu «prez» ou «sén», ou «bon riir», ou «falar», ou «parecer», etc.

É também com os Provençais que os poetas dos cancioneiros peninsulares aprendem a esboçar paisagens. A descrição das flores de Maio, da brisa excitante da Primavera, do cantar malicioso dos rouxinóis são motivos obrigatórios dessa lírica cortês. D. Dinis, discípulo confesso dos occitânicos, mas, como veremos, também fiel às tradições regionais, critica mesmo o convencionalismo deste quadro primaveril obrigatório do amor provençal. Teve entre os Provençais grande voga o tema do cavaleiro que, seguindo por um caminho florido, encontra e requesta de amores uma pastora. Este género, denominado entre nós *pastorela*, é imitado por alguns poetas mais cultos dos cancioneiros com certa nitidez formular e descritiva que fica já longe do ambiente paisagístico sugestivo mas vago das *cantigas de amor*. (Veja-se a célebre pastorela: *Pelo souto do Crexente* de João Airas de Santiago.) De um para outro caso difere muito a relação do homem com o meio. Nos modelos occitânicos desfruta-se um espectáculo de coisas belas, referidas segundo uma ordem retórica precisa, como um cenário, ao passo que nas *cantigas de amigo* em que se vazam há antes, e para usar termos conhecidos, uma participação animista entre pessoas e coisas.

Resultado da influência provençal é ainda o esboço de imagem psíquica que se encontra em alguns dos trovadores peninsulares. O sentimento dos contrastes do amor — do querer e não-querer, da timidez e da violência impulsiva do desejo, do doce-amargo da saudade — são temas muito correntes entre os Provençais, que os transmitiriam a Petrarca, em quem por sua vez irão aprendê-los Bernardim Ribeiro e Camões. Os poetas dos cancioneiros galego-portugueses não os desconhecem, mas repetem-nos um pouco como fórmulas gastas e reduzem-nos quase sempre a breves esquemas verbais exprimindo unidade na contradição, como *prazer-pesar*, *viver-morrer*, *bem-mal*.

Basta um breve confronto para revelar que as qualidades características da poesia trovadoresca provençal se esbatem ao serem adaptadas à língua e ao estilo dos trovadores peninsulares. A nitidez descritiva, a introspecção, o brilho e a justeza das analogias e imagens, tudo isto se embacia nas páginas dos nossos cancioneiros. As metáforas e comparações quase aqui não existem, e brilha pela

singularidade um poeta que diz ser a sua dama como um rubi entre as pedras; o retrato da dama é extremamente vago e convencional; só em imitações da pastorela occitânica se encontram alusões descritivas ao mundo das plantas e aves; a análise dos sentimentos estereotipa-se. Por outro lado, a poesia occitânica focou uma grande variedade de temas, mas a monotonia domina o conjunto dos cantares de amor recolhidos nos cancioneiros peninsulares, exceptuando um ou outro poeta, como Airas Nunes, que descreve a Primavera, e que nota o contraste entre a constância dos sentimentos e a mudança das estações, ou como João Garcia de Guilhade, que encara com humorismo os jogos do amor.

A diferença entre o lirismo provençal e o dos cancioneiros peninsulares revela-se principalmente na estrutura formal. O género provençal característico, a *cansó* (canção), não se aclimatou na Península, a não ser muito mais tarde, no século XVI, por influência de Petrarca. As cantigas de amor sem refrão nem repetições — conhecidas pelo nome de «cantigas de meestria» por serem aquelas que exigiam maior conhecimento da técnica provençal — constituem minoria. O refrão encontra-se, efectivamente, na maior parte das cantigas de amor, assim como o paralelismo, embora atenuado e por vezes mascarado. O poeta galego-português só por excepção desenrola um pensamento com princípio, meio e fim ao longo de uma série de estrofes; prefere o processo de modular em cada estrofe, variando palavras e rimas, a mesma ideia.

Esta construção dá à maior parte das cantigas de amor um tom de lamento repetido e insistente, quando muito um desenvolvimento, por assim dizer, em espiral, espécie de compromisso entre a retórica de progressão rectilínea dos provençais e a estética repetitiva, circular, das *bailias*. Há quem considere isto como o produto de uma sensibilidade peculiar, mas há que ter em conta que faltava aos poetas peninsulares ocidentais (portugueses, galegos, leoneses, castelhanos) uma experiência literária que lhes permitisse acompanhar o largo fôlego, a complexa estrutura e a eloquência discursiva da *cansó* provençal. Nestas condições se vazaram os temas provençais, aliás imperfeitamente assimilados, dentro dos moldes praticados pela escola jogralesca local, isto é, dentro do paralelismo e do refrão; a isso ajustaram os seus dons, às vezes notáveis.

A influência provençal, portanto, ainda que flagrante, é integrada numa poesia peninsular, de origem popular, difundida por jograis galegos, cujas formas originárias estão representadas nas cantigas de amigo de estrutura paralelística mais simples.

O relativo primitivismo dos trovadores galego-portugueses que assimilaram a influência provençal, adaptando-a às formas poéticas já existentes no seu país, não deve confundir-se com a expressão de uma pura espontaneidade. Pelo con-

trário, há exemplos de como o paralelismo e o refrão constituem para muitos deles um quadro formal artificiosamente aproveitado. É fácil documentar em numerosas composições dos cancioneiros, sobretudo nas cantigas de amor, um exercício formalista, que dispõe de uma arte ainda primitiva. Numerosos poetas se dedicam a sugerir sentidos novos com jogos de ritmos e de palavras.

Contam-se entre estes processos formalistas os do «dobre» e do «mordobre» (noutra leitura «mozdobre»). Consistia o primeiro em repetir uma mesma palavra por cada estrofe, sempre nos mesmos lugares de estrofe e verso (por exemplo, no final do primeiro e do último verso), jogando por vezes com os seus vários sentidos, o que transformará em trocadilho um simples processo repetitivo. Assim, um poeta comemora a tomada de Valença (Valência), repetindo este vocábulo, ora para significar a cidade conquistada, seu valor ou importância, ora para designar a valentia do rei conquistador. O mordobre só difere do dobre por se não fazer com uma forma única, mas com flexões da mesma palavra ou com formas etimologicamente afins.

Tal é o caso também do processo conhecido pelo nome de «atá-fiinda», aliás pouco vulgar entre os provençais: cada estrofe termina no meio de uma frase, de modo que o leitor tenha de procurar imediatamente o seu complemento na estrofe seguinte, seguindo sem parar até a um remate de dois ou três versos, onde finalmente o período se completa. Trata-se, afinal, de um caso especial de encavalgamento ou «enjambement», pelo qual as palavras indispensáveis ao sentido de um verso são atiradas para o verso seguinte, com a particularidade de que os versos assim ligados constituem, na «atá-fiinda», o termo e o começo de duas estrofes consecutivas. Ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, geralmente não conduz a uma sequência ininterrupta do discurso, porque cada estrofe exprime afinal o mesmo pensamento, segundo o processo repetitivo tradicional. É um mero jogo rítmico (não coincidência da pausa frásica com a pausa estrófica); espertina a atenção do leitor, e cria nele um estado de expectativa que pode ser utilizado para pôr em relevo a conclusão ou «fiinda».

O uso regular, estrofe a estrofe, do verso branco («palavra perduda») é também considerado, na *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, como um artifício de mestria, por tornar ritmicamente menos nítida a percepção do verso, apoiando-a apenas no isossilabismo (número certo de sílabas). Todos estes processos, quebrando a coincidência das pausas sintácticas com as pausas versificatórias, criando uma certa margem de imprevisibilidade e de indeterminação rítmica (e isto numa altura em que o predomínio da transmissão oral sobre a

escrita ainda mais acentuava a importância do ritmo do verso), constituem, sem dúvida, manifestações de uma mestria versificadora superior àquela que era exigida pelos esquemas paralelísticos ou repetitivos mais fixos e com apoio musical.

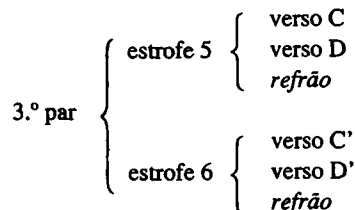
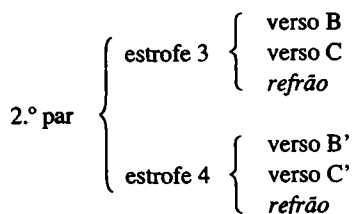
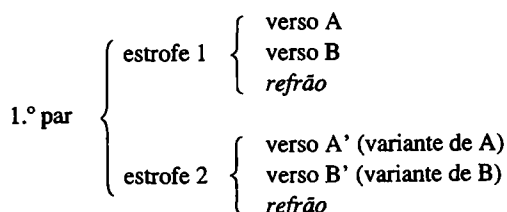
A análise destes e de outros processos formais permite-nos acompanhar o trabalho laborioso de poetas, em muitos casos profissionais, como Pêro da Ponte, que ensaiam formas de expressão, adaptando esquemas antigos e imitando modelos estranhos. O conjunto dos cantares de amor ressente-se destes tenteios, deste esforço dos poetas para ascenderem a uma expressão culta a partir de formas primitivas. Daqui resulta uma forma por vezes inacabada, uma série de tentativas malogradas, uma oscilação entre o primitivismo e o preciosismo ingénuo que caracterizam no seu conjunto este género, onde é difícil seleccionar uma obra-prima. Merecem todavia salientar-se algumas realizações de D. Dinis, Pêro da Ponte, João Garcia de Guilhade, Airas Nunes e alguns mais.

Entre os géneros occitânicos de que é possível encontrar algum eco nos cancioneiros galaico-portugueses contam-se a *pastorela*, já mencionada; a *alba*, despedida dos amantes ao romper do dia (esboço da célebre cena shakespeariana em *Romeu e Julieta*), de que indevidamente já foi aproximada a bela cantiga atrás referida de Nuno Fernández Torneol; a *canção de tear* («Sedia la fremosa su sirgo torcendo» de Estêvão Coelho), que revela a influência da *chanson de toile* dos *trouvères* da França do Norte; o pranto à morte de um senhor venerado; a *despedida* (*congé*) e o *descordo* (*descort*), que pretende traduzir um abalo emocional por várias mudanças de estrutura estrófica, por uma sintaxe acidentada de hipérbatos ou por pretensas inconsequências lógicas. As correspondências galaico-portuguesas a estes géneros caracterizam-se pela simplificação já apontada, pelo recato da notação sensual, pela imaturidade das suas tentativas doutrinais e, na sua maioria, por uma tendência para a expressão paralelística da subjectividade feminina, o que permite classificá-las, por vezes (como com maior ou menor razão se tem feito a muitas), entre as cantigas de amigo.

As cantigas de amigo

Se atendermos sobretudo aos exemplos mais típicos, os cantares de amigo não se distinguem dos de amor unicamente por aparecerem ali «elas» e aqui «eles» a falar, mas também por outras diferenças de forma e intenção.

Cerca de uma quarentena de tais cantigas, nomeadamente designadas como «paralelísticas», apresenta uma estrutura rítmica e versificatória própria, redutível a um muito simples esquema. A unidade rítmica não é a estrofe, mas o par de estrofes, ou, mais precisamente, o par de dísticos, dentro do qual ambos os dísticos querem dizer o mesmo, diferindo só, ou quase só, nas palavras da rima, que são de vogal tónica *a* num dos dísticos de cada par, e *i* ou ê no outro; o último verso de cada estrofe é o primeiro verso da estrofe correspondente no par seguinte. Cada estrofe vem seguida de refrão. A este sistema deu-se o nome de *paralelismo*. Mediante ele, é possível construir uma composição de seis estrofes e dezoito versos em que apenas há cinco versos semanticamente diferentes (incluindo o refrão), como se vê pelo seguinte esquema:

- 1.º par
  - estrofe 1
    - verso A
    - verso B
    - *refrão*
  - estrofe 2
    - verso A' (variante de A)
    - verso B' (variante de B)
    - *refrão*
- 2.º par
  - estrofe 3
    - verso B
    - verso C
    - *refrão*
  - estrofe 4
    - verso B'
    - verso C'
    - *refrão*
- 3.º par
  - estrofe 5
    - verso C
    - verso D
    - *refrão*
  - estrofe 6
    - verso C'
    - verso D'
    - *refrão*

Um exemplo permitirá compreender melhor este esquema:

Vayamos irmana, vayamos dormir
nas ribas do lago hu eu andar vi
a las aves meu amigo.

Vayamos irmana, vayamos folgar
nas ribas do lago hu eu vi andar
a las aves meu amigo.

Nas ribas do lago hu eu andar vi
seu arco na mão as aves ferir
a las aves meu amigo.

Nas ribas do lago hu eu vi andar
seu arco na mão a las aves tirar
a las aves meu amigo.

Seu arco na mão as aves ferir
a las que cantavan leixá-las guarir
a las aves meu amigo.

Seu arco na mão a las aves tirar
a las que cantavam non nas quer matar
a las aves meu amigo.

(Fernando Esquio)

O refrão sugere a existência de um coro. A disposição das estrofes aos pares e a alternância das mesmas rimas ao longo de toda a composição deixam entrever que se alternavam dois cantores ou dois grupos de cantores. A repetição, à cabeça de cada nova estrofe, do verso final de uma estrofe anterior é talvez o vestígio de um primitivo processo de composição improvisada, que obriga um dos improvisadores a repetir o último verso do outro, para o qual devia achar sequência (*leixa pren*, processo que ainda subsiste nas quadras ao desafio). O facto, enfim, de, em virtude deste sistema de repetições, a letra se reduzir a um número pequeno de versos mostra-nos que ela se subordinava ao canto e ao ritmo da dança, e que a invenção literária desempenhava, dentro deste conjunto, um papel relativamente secundário. Até há pouco, era só conhecida a notação musical para seis (das sete) cantigas do jogral galego Martin Codax, a que se acrescentaram outras sete cantigas de D. Dinis; mas, como dissemos, as iluminuras do *Cancioneiro da Ajuda* representam grupos instrumentais, que incluem viola de arco, guitarra, saltério, sonalhas, pandeiro, etc., além de cantores e de bailarinas, dirigidos por um nobre trovador sentado com a letra em punho.

Repare-se que esta poesia é dramática monologal (supõe um destinatário, a «irmana», e poderia ser gesticularmente mimada); entre as cantigas paralelísticas contam-se monólogos de amor, mas também de escárnio ou maldizer.

Estas características e indícios levam-nos a uma fase da história da poesia em que o poema não passa de um esboço, uma letra, para musicar, sem autonomia em relação ao canto e à dança. De resto, o próprio nome de cantigas é a este respeito muito elucidativo; e a *arte de trovar* apensa ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* por várias vezes se refere a problemas de relacionação da letra com o som.

A estrutura rítmica que estudámos na sua forma mais corrente admite variantes ou complicações. De facto, na sua maior parte, as *cantigas de amigo* oferecem uma estrutura mais complexa. Assim: em lugar de dísticos, surgem estrofes, ou *coplas*, de três, quatro ou mais versos; o paralelismo anafórico (ou seja, a repetição literal entre estrofes *pareadas*, com excepção das palavras da rima, ou pouco mais) dá lugar a um pareamento ou emparelhamento mais lasso, em que a segunda estrofe de cada par apenas repete a ideia geral da anterior; algumas composições já não respeitam regularmente o emparelhamento das coplas; e o próprio refrão deixa de aparecer no final de cada estrofe, ora intercalando-se no texto, ora (o que é mais importante) admitindo pequenas variações. Com este desenvolvimento da inventividade discursiva, chega-se à *cantiga de meestria*; o tratado trecentista de arte poética define-a como sendo a desprovida de refrão, que é a forma elementar do paralelismo. No entanto, numerosas cantigas, chamadas de paralelismo puro, respeitam sensivelmente o esquema atrás descrito. O seu provável destino coreográfico permitiria classificá-las como *bailias* ou *bailadas*, designação usualmente reservada a cantigas, mesmo de paralelismo imperfeito, que aludem ao acto de se dançar enquanto são cantadas.

À complicação formal do esquema paralelístico corresponde, em geral, uma variação temática. Nos cantares de amigo pode supor-se, com efeito, mais de um estrato de cultura, de ambiente social, embora sempre mais ou menos assimilado por uma elaboração cortês.

Um grupo numeroso de cantigas diz respeito à vida popular rural. Tem como personagem principal a moça que vai à fonte, onde se encontra com o namorado; que vai lavar ao rio a roupa ou os cabelos; que na romaria espera o amigo, ou oferece promessas aos santos pelo seu regresso. Este género de cantar apresenta-nos geralmente uma situação cujos elementos paisagísticos, muito simples e padronizados, se carregam do simbolismo de velhos ritos pagãos, e coloca-os perante uma ou mais personagens, sob a forma quer de diálogo, quer de monólogo, quer até (caso raro mas muito significativo) de breve narrativa,

como se fosse um fragmento de um «rimance»: a rapariga que vai ao rio lavar camisas, o corpo «velido» que baila na romaria. A integração das comunidades rurais antigas nos domínios senhoriais ou em concelhos aforalados estava ainda em processo.

Outro grupo de cantigas leva-nos para ambientes domésticos. Deixa-nos ver a moça a fiar o sirgo em casa, a discutir com a mãe e com as amigas: o rapaz a pedir autorização à mãe da moça para a namorar. A protagonista aparece-nos muito mais desembaraçada de língua e segura de experiência; sabe jogar às escondidas com o amor, conhece o seu poder de sedução e maneja-o; conhece a arte de provocar o ciúme, de que aliás também frequentemente é vítima. Os autores destas cantigas revelam uma elaborada concepção do comportamento feminino; e deixaram no conjunto das suas obras como que um romance de amor, que vai desde a alvorada do primeiro encontro até à consumação. Este é um dos motivos para apreciarmos tais poesias (e outras dos cancioneiros) como se constituíssem séries homogéneas, ou subséries, de acordo com os autores e os géneros reconhecíveis.

Um terceiro estrato situa-se no ambiente da corte. O seu tema é o amor cortês (que estudamos a propósito das *cantigas de amor*), tal como o trovador fidalgo o imaginaria sentido pelo lado da mulher, seja para a lisonjear apresentando-a como muito consciente de ser *fremosa*, *louçãa* ou *velida*, seja para se jactar daquelas que se finam de saudades por ele. Nem sempre é fácil determinar exactamente a fronteira entre as cantigas de tipo tradicional e as de tipo cortês, tanto mais que a origem manifestamente popular do processo apenas se nos revela através de imitações ou reelaborações palacianas.

Tal estratificação da poesia dos cancioneiros, em diversas camadas correspondentes a meios sociais ou a épocas diferentes, é naturalmente interferida por factores vários, como influências recíprocas e contactos dos diversos meios sociais. Assim é que vemos assinadas por nomes da alta nobreza cantigas de tipo primitivo, de ambiente flagrantemente popular e vazadas no paralelismo puro — caso de numerosas composições de D. Dinis, grande apreciador da poesia folclórica. (Esta parece ter sido reposta em moda na sua época, depois de passada uma fase em que prevaleceu nas cortes um gosto mais acentuadamente provençalizante.) Tais autores imitam e fazem variar esquemas de origem rural já talvez reelaborada; assim se explicaria que variantes das mesmas cantigas apareçam subscritas por mais de um nome, como sucede com as duas tão próximas variantes da famosa bailada das «avelaneiras floridas», assinadas, uma pelo poeta culto Airas Nunes, e outra pelo jogral João Zorro.

A escola trovadoresca galego-portuguesa legou mais de meio milhar de cantigas de amigo, de sensível homogeneidade temática e formal (quase todas com refrão). A existência de uma herança tradicional hispânica preservada nos cantares de amigo parece atestada já no século XI pelas *carjas*, designação árabe dos remates de certas composições de autoria e língua árabes ou hebraicas escritas entre meados do século XI e o final do século XIII. Estas *carjas* são constituídas geralmente por um ou dois versos em língua moçárabe (isto é, em língua românica fortemente penetrada de arabismos, falada, como vimos, pela parte da população cristã sob o domínio árabe), conquanto seja árabe ou hebraica a *muaxafa* (*muwaxahat*), ou corpo da composição; e consistem precisamente em fragmentos de cantigas de mulher que lembram os caracteres das de amigo, embora com conotações e alusões por vezes diferentes. Os poetas semitas recolheram-nas certamente de um folclore que deixou outros vestígios, sobretudo nas áreas periféricas de influência trovadoresca (Ocidente hispânico, Sicília, Alemanha).

Sucessivos jograis e poetas, sucessivas épocas e meios sociais adaptaram e variaram, pois, a poesia folclórica. As formas versificatórias mais simples coincidem grosso modo com os temas rurais e primitivos; e as mais complexas incorporam tradições e reelaborações de retórica e poética cortês já letradas. A cantiga feminina nasceu na comunidade rural, como complemento do bailado e do canto colectivo dos ritos primaveris, próprios das civilizações agrícolas em que a mulher goza da maior importância social; e é assim que, não apenas na Península ou na Romània, mas em povos tão distantes como o chinês (séc. VII d. C.), se verificam exemplares, quer do paralelismo, quer da cantiga de mulher. Transplantada a outros meios, as suas formas variaram e, em muitos sentidos, enriqueceram-se, ao mesmo tempo que se adaptavam a novos temas.

O primitivismo de muitas cantigas de amigo constitui precisamente a sua principal atracção para muitos leitores de hoje. Algo se evidencia nelas de muito diferente da mentalidade do homem actual, permitindo entrever certas formas de sensibilidade, que nem por terem sido recalcadas por aquisições posteriores deixaram de subsistir na psicologia moderna, sempre prontas a despertar. Há, por exemplo, em alguns cantares de amigo uma intimidade afectiva com a natureza talvez diferente do gosto cenográfico da paisagem (como quadro ou reflexo dos sentimentos humanos), e que deve relacionar-se com o animismo de certa mentalidade pré-mercantil. Dir-se-ia existir uma afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força interna: a água da fonte e do rio, as ondas do mar, as flores da Primavera ou Verão, os cervos, a luz da alva, a dos olhos. Todas estas coisas

participavam ainda de tantas associações mágicas, as suas designações evocavam tantas correspondências entre o impulso amoroso e o florescer das árvores, o comportamento animal, os movimentos das coisas naturais, que o esquema repetitivo era como o imperceptível e subtil desenvolvimento de um tema através de modulações que sugerem os seus inesgotáveis nexos com a vida. Assim, na tão simples cantiga de Fernando Esquio com que ficou atrás exemplificado o paralelismo típico, a imagem das raparigas que, por sugestão de uma delas, entrevemos dispostas a dormir na margem de um lago — só gradativamente se apaga perante a imagem das aves feridas pelo amigo de arco em punho; dir-se-ia que as moças vão, incautas, substituir tais peças de caça. Mas, em nova lenta gradação, a nota de crueza dissipa-se no amigo, pois o seu ferino arco poupa as aves canoras e isso faz pressentir a ternura do seu trato amoroso perante a doce fala da moça, depois de sentirmos a sua prévia e cruenta desenvoltura de caçador. Não poderia traduzir-se melhor o enleio da donzela frente ao seu másculo e, todavia, meigo namorado. Ora, imagens como estas de uma altanaria extensiva ao amor eram símbolos tradicionais, imediatamente reconhecidos e, pela sua própria obliquidade de alusão, capazes de evocar em conglomerado muito diversas vivências dos cantores-dançarinos e seu público. E observemos que, a julgar pelos poucos textos musicais subsistentes, o canto desta lírica acusa a influência da antífona ou do responsório eclesiásticos — os quais por seu turno tiveram uma das origens em ritos rurais antiquíssimos.

Nada disto (nem os processos formais repetitivos, nem o erotismo feminino como que ritualizado em símbolos) se pode atribuir apenas à veia popular galaico-portuguesa. Alguns traços de arcaísmo fonético, nomeadamente a manutenção do *n* intervocálico em palavras-chave como *fontana*, *louçana*, etc., permitem suspeitar neste género uma origem que vem da proto-história, talvez moçárabe, do Galego-Português. As *carjas* referidas fazem supor uma tradição românica peninsular suficientemente antiga e pujante para ser comum, quer a uma lírica moçárabe meridional do século XI pelo menos, quer a uma lírica do Noroeste peninsular, onde pouco se fez sentir a influência árabe. É mesmo possível, como oportunamente observou Rodrigues Lapa, entrever um fundo tradicional românico de poesia rural baseado em dísticos paralelísticos seguidos de refrão, do qual proviriam, quer a bailia galaico-portuguesa, quer a *carja* moçárabe, quer o *conductus* litúrgico, quer o *strambotto* italiano. Sobre esta comum tradição se teria elaborado a poesia folclórica galego-portuguesa, a qual teria acabado por diferenciar-se e enraizar-se na vida local, como atestam certos traços regionais bem distintivos de flora (pinheiro, avelaneira), paisagem física e

humana (ria de Vigo, ribeiras e romarias nortenhas) — e, quase paralelamente, a poética bastante mais luxuriosa ou sensual das muaxafas andaluzes.

Em toda a Cristandade medieval, viu-se a Igreja obrigada a reprimir a prática de ritos e festas pagãs, cuja persistência mais ou menos ingénua sob a liturgia cristã apresentava como um dos seus aspectos mais pertinazes os cânticos eróticos de mulheres dentro dos próprios templos, por ocasião de romarias ou das festas pascais que cristianizaram as festas gentílicas das Maias sob a forma de júbilo da Ressurreição. Há, em línguas castelhana e catalã, vestígios antigos de paralelismo em cantigas de mulher. O que singulariza o lirismo galaico-português mais típico é a sua confinação à estética do paralelismo, mesmo nos espécimes já de certo reelaborados que nos chegaram. Dá-se uma rarefacção extrema de elementos narrativos ou descritivos; avultam poucos mas densos símbolos de participação imaginária entre, por um lado, certas coisas naturais e, por outro lado, uma *coita* feminina sem individualidade, sem ambiente doméstico, quase toda personificada nos «meus olhos» a luzirem numa situação vaga — na presença ou ausência do amigo, que todo ele se reduz também à carga amorosa de sinal contrário. Cada verso vale por si, recortado por repetições simétricas e modulantes, reevocado por outras associações (como as da rima final e do refrão, a intervalos fixos), delimitado por uma nítida pausa de pontuação. A imprecisão dos sinónimos e do uso dos tempos verbais, nos lugares das rimas alternantes, afrouxa a já lassa ligação lógica, que poucas e monótonas conjunções sustentam. Dificilmente se poderá imaginar um tipo de poesia mais próximo da encantação mágica, ou da música. Mas o mais impressionante é encontrarem-se, dentro de uma tal simplicidade estilística, algumas das melhores poesias que jamais se fizeram em língua portuguesa. Contam-se entre elas as que principiam por «Sedia-m'eu na ermida de Sã Simeõ» (Meendinho), «Levad'amigo, que dormides as manhanas frias» (Nuno Fernández Torneol) e «Levantou-s'a velida» (D. Dinis), cujo esquema repetitivo estrutura um poderoso crescer e multiplicar de representações emocionais, cujas modulações de timbres vocálicos dão fundo harmónico às modulações do humor ou sentimento, cujas hipérboles ou ambiguidades, virtualmente mitológicas pela sua audácia, nada ficam a dever à liberdade metafórica da poesia moderna. Nestas composições, as proezas ou maravilhas de que a poesia, ainda um pouco ingenuamente mágica, julgava capazes as pessoas ou as coisas, revelam-nos, na máxima sobriedade de expressão verbal, algumas fundas aspirações ou fruições estéticas que as possibilidades técnicas modernas tendem a ocultar. Já, evidentemente, nos encontramos, com estas poesias, perante elaborações cultas de uma tradição;

o próprio D. Dinis, e ainda Pêro da Ponte, entre outros, chegam a combinar habitualmente certos recursos paralelísticos com recursos de origem cortês occitânica. É de resto impossível reconstituir o longo processo de interacção das origens pagãs rurais com a cultura do clero e da nobreza. Mas não há dúvida de que tais pequenas obras-primas são a consumação de uma arte paralelística de trovar assente numa cultura arcaica com alguns traços regionais (por exemplo, as cantigas de romaria).

É costume classificar as cantigas de amigo, segundo os seus temas, em *bailadas* ou *bailias*, cantigas de *romaria*, *marinhas* ou *barcarolas*, a que, não menos justificadamente, se poderiam acrescentar cantigas *de fonte*, de cenas venatórias, de amiga e mãe, de amiga e amigas (às vezes designadas como *irmanas*), de despedida, etc. O que, realmente, mais interessa apontar é a grande quantidade (cerca de 60) das cantigas onde há referência a romarias que se podem quase todas localizar na Galiza ou no Minho; a originalidade temática galaico-portuguesa destas e ainda de cerca de uma vintena de outras respeitantes a um ambiente marítimo (mar, ondas, ria, barcas partindo ou chegando); o carácter geralmente muito castiço das bailias, porventura representantes do estrato histórico mais antigo porque mais difundido na Europa, se não em todo o mais velho mundo agrário (cerca de meio cento de espécimes).

Se os cantares de amigo de tipo primitivo, evocadores de uma época remota da história da poesia, podem interessar sob estes aspectos alguns leitores modernos, os de tipo mais complexo, correspondentes às estratificações burguesa e palaciana, não deixam também de ter interesse, embora diverso. Não é uma sugestão encantatória (e, nos melhores casos, extraordinariamente moderna) a que fica da sua leitura. Os poetas conseguem dar com vivacidade os diversos estados da mulher namorada, no decorrer da intriga sentimental. A saudade, o ciúme, o ressentimento, os amuos, as ansiedades, as desconfianças, a reivindicação da liberdade de amar perante a intervenção materna, etc., exprimem-se de modo muito vivo; e ao lado da diversidade de situações é de notar a dos tipos psicológicos simulados: as mulheres ora são ingénuas, ora experimentadas; ora compassivas e inclinadas à piedade, ora astutas e calculistas; ora indiferentes, ora susceptíveis; ora se entregam, ora desfrutam os amigos. Os trovadores deixaram nestas poesias o resultado de uma experiência ampla da vida sentimental, com a qual seria possível imaginar um romance precursor da *Menina e Moça*. É de notar, por outro lado, a simpatia com que alguns destes poetas sabem colocar-se dentro do ponto de vista da mulher e dos interesses femininos, com uma candura que ainda se procura recuperar na poetisa galega oitocentista Rosalía de Castro.

A sátira

As *cantigas de escárnio e maldizer* ocupam grande espaço nos cancioneiros da *Vaticana* e da *Biblioteca Nacional de Lisboa*, mal se distinguindo entre si. Têm por assunto, na sua grande maioria, certos aspectos particulares da vida de corte e especialmente da boémia jogralesca.

A sua leitura revela-nos, além do resto, uma sociedade boémia em que entravam jograis de corte, cantadeiras, soldadeiras (bailarinas), fidalgos. O jogral e a sua companheira tinham um estatuto social de marginais. Eram «artistas» da boémia, e por isso mesmo permitiam-se-lhes liberdades de costumes e de fala vedadas no mundo regularmente constituído. Isto explica que os vícios mais íntimos, as aventuras mais pícaras destes heróis truanescos surjam assoalhados escandalosamente: as andanças e percalços de uma bailarina versátil, os sapatos dourados de um fidalgo pretensioso, a voz de um cantor enrouquecida pelos abusos do álcool, etc., não faltando mesmo uma abadessa elogiada ou satirizada por um segrel quanto à sua experiência sexual. Mas estes marginais fraternizavam com fidalgos, clérigos e até reis no mundo da boémia; vemo-los misturados nos mesmos mexericos, usando a mesma linguagem, com grande abundância de termos hoje considerados obscenos. É uma explosão carnavalesca com raízes antiquíssimas e típica da Idade Média.

Raro se encontram nas cantigas de escárnio temas de alcance geral. Mas, nos muitos casos anedóticos a que se referem, distinguem-se certos motivos frequentes, condicionados pelo ambiente. Toda uma massa de composições espelha os problemas típicos da vida jogralesca. Numerosas cantigas, por exemplo, ocupam-se da sovinice dos ricos-homens, da miséria envergonhada dos infanções: à escassez das classes nobres são, naturalmente, muito sensíveis os jograis que, em paga do seu trabalho artístico, pedem roupas ou alimento. Outro importante grupo de cantigas mostra-nos as disputas entre os jograis e os trovadores fidalgos: aqueles porque pretendiam ultrapassar a sua condição, que era, pelo menos convencionalmente, de simples executantes musicais, metendo-se também a compor versos; estes porque defendiam a jerarquia, que limitava o papel do jogral ao acompanhamento instrumental e ao canto da composição já criada pelo trovador. Patenteia-se nestes conflitos que o jogral era um vilão, e o trovador, na maior parte dos casos, um indivíduo da classe nobre. Não admira por isso que também a ideologia da nobreza se exprima em numerosas cantigas satíricas. O plebeu, nobilitado ou não, aparece muitas vezes coberto de ridículo, nos seus trajos e na sua figura: esboça-se aqui o tipo do

«burguês», satirizado já pela comédia clássica, e mais tarde pela *commedia dell'arte*, por Molière (*Le Bourgeois Gentilhomme*) e por D. Francisco Manuel de Melo. Mas não é menos frequente a troça à pelintrice da pequena nobreza, de um modo que preludia a farsa vicentina sobre os escudeiros esfomeados.

Como repertório pícaro ou pitoresco de costumes, testemunho voluntário ou involuntário de uma ideologia, a sátira trovadoresca completa os *Livros das Linhagens*; em muitos casos o gosto, por assim dizer, naturalista, da anedota vivida ou testemunhada prevalece mesmo sobre a intenção trocista. E assim perpassam, já só por si interessantes, o velho que desesperadamente se pinta e enroupa muito caro; a rapariga que a mãe antes ensina a saracotear-se do que a coser e fiar; um cavalo faminto abandonado, como mais tarde o de Tolentino, mas que se refaz com erva fresca depois das chuvas; gabarolices de falsos romeiros à Terra Santa; fracassos imprevistos por um astrólogo; um juiz que se deixa peitar; agoiros e superstições; incidentes variados de viagem e hospitalidade; uma ex-soldadeira queixando-se, no confessionário, não dos antigos pecados, mas da velhice; raparigas casadas (o poeta considera que *vendidas*) à força, ou impunemente raptadas; abadessas cheias de condescendências, etc. Estas pequenas iluminuras entrudescas de costumes são apresentadas com uma cordialíssima satisfação pelos simples factos, ou com uma desfaçatez, um amoralismo, uma real ou imaginária auto-ridicularização pelos seus protagonistas que contrastam surpreendentemente com a pudicícia moralizante de quase toda a posterior literatura portuguesa.

Contam-se pelos dedos as composições em que os poetas cultivaram a sátira como género de interesse geral, versando temas morais ou sociais, à maneira do «sirventês» moral occitânico: tal é o caso de dois clérigos — ambos muito conhecedores dos modelos provençais — Martim Moxa e Airas Nunes. O primeiro justifica uma visão pessimista apocalíptica do mundo com os desacatos da honra e autoridade, a venalidade dos validos régios, o empobrecimento geral, a omnipotência da lisonja e o desprezo pela clerezia, ou cultura, chegando a abonar a imoralidade própria com a alheia. O segundo apresenta-se procurando de porta em porta e sem resultado uma Verdade que não existe em parte alguma, nem nos conventos e mosteiros, nem na cidade santa de Santiago de Compostela. Pêro da Ponte dá-nos também alguns dos melhores testemunhos do tempo, quer através dos seus prantos, de que a sátira não está ausente, quer pela crítica às arbitrariedades exercidas sobre certos concelhos.

Como arma política, instrumento de acção sobre a opinião pública, também a sátira foi entre nós pouco brandida. Sobressaem, no entanto, as canções compostas por Afonso X, o Sábio, acerca dos fidalgos que desertaram numa campa-

nha contra Granada; e as composições em que se profligam os alcaides dos castelos que atraiçoaram Sancho II na guerra civil de 1245, inspiradas talvez na corte de Afonso X, amigo e aliado daquele rei.

Quer as composições anedóticas, quer as de interesse geral, usam de processos métricos e estilísticos que estão longe de ser espontâneos. O teorizador anónimo da *arte de trovar* trecentista que até nós chegou truncada parece reconhecer a influência, na cantiga de escárnio, de uma retórica de tradição eclesiástica, portanto indirectamente clássica, no uso satírico da *aequivocatio*, da alusão oblíqua, talvez mais apreciada como processo artístico do que usada como eufemismo. Abunda, não só o trocadilho malicioso, que serve mesmo de ossatura a várias composições mais escabrosas, mas uma variadíssima técnica servindo toda a gama de humor a que a matéria de facto pode ser sujeita. Nem sequer falta aquela subtil malícia a que as retóricas clássicas chamam a *lítotes* e em inglês se designa expressivamente como *understatement*: Gil Peres Conde atribui à sua má sorte, ou má hora, o esquecimento régio de tantos bons serviços como os que enumera. E estes poetas, tão adestrados pelas cantigas de amigo no mimetismo finamente irónico dos sentimentos alheios, assumem frequentemente a voz das personagens focadas, ou de outras cujo ângulo visual melhor trai o objecto de troça: assim, Diego Pezelho ascende ao sarcasmo imaginando um prisioneiro, vítima da fidelidade a D. Sancho II, disposto a comprar a liberdade em troca de um juramento... de traição. Até a blasfémia serve de veículo ao humor, como, depois, em Gil Vicente, e vá de acusar desabridamente a Providência de cumplicidade na clausura violenta da amada, se não mesmo de *pecado mortal*, porque negou protecção aos seus mais fiéis vassalos. Agora a utilização literária do sonho: Martim Moxa caracteriza a cedência dos senhores às insídias dos lisonjeiros com um sonho em que teria visto um pequeno pássaro dominar, pela crista, outra ave mais encórpada. E o absurdo: Martim Eanes Marinho faz o rol das dádivas de um infanção pobretanas mas sempre a prometer mundos e fundos: umas calças de névoa de antanho, um potro cor de mentira, uma loriga invisível, sem peso e cravejada de intrujice, um pau de nevoeiro e outras muitas coisas de *chufas guarnecidas*. Outro satírico pergunta ao rei se lhe pagará depois de morto o que lhe deve, falando a propósito de «os vossos meus dinheiros». Alegorias chistosas: os projectos de uma aventura de amor são divertidamente descritos pelo protagonista e por um seu amigo em termos de materiais de construção civil, pois se trata de «madeira nova», em calão de hoje «material novo»; outro satírico imagina deserto o leilão a que se expõe a pessoa de um mau rico-homem. Em tons mais amargos, há aquele poeta que, numa tenção de escárnio, se recusa, perante insistências do

antagonista mordaz, a reconhecer de todo em todo a morte da bem-amada; além de tantos outros que assoalham, rindo, os seus desaires eróticos mais íntimos, hoje inconfessáveis. E há o admirável descordo em que Afonso X, saturado de cuidados sentimentais, económicos e militares, desabafa a sua ânsia de fugir aos *lacraus* da Meseta, abalar sozinho, feito mercador ou marinheiro, pelo mar em fora até qualquer outra gente.

Conforme se vê, o escárnio galaico-português dos anos de mil e duzentos ou mil e trezentos contém em ovo muitas tonalidades que mais tarde se reconheceriam afinal como líricas. Não admira por isso que Rodrigues Lapa, ao presentear-nos finalmente com a edição crítica de todas as 428 composições classificáveis neste terceiro género da escola trovadoresca, tenha incluído espécimes que também se poderiam considerar como de amor, e até de amigo. O escárnio era o refúgio de uma variada gama de subjectividade que ainda se não valorizava a si própria, o que justifica a designação de «cantar de maldizer aposto» usada por uma especialista recente a propósito das cantigas de amor ou amigo em que a locução não é claramente assumida pelo pretenso loquente.

Versificação trovadoresca

O verso (que o fragmento de *Poética* incluído no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* designa como *palavra*) é normalmente definido por um número certo de sílabas, mas o isossilabismo acaba só por impor-se com rigor ao cabo de uma persistente influência occitânica, pois de início (e nas cantigas de recorte paralelístico) há sinais de uma regularidade mais frouxa. Não se nota a observância de regras uniformes quanto à inclusão da última sílaba na contagem, quando o verso termina em palavra grave; apenas se exige que a distribuição de rimas agudas e graves obedeça ao mesmo esquema em todas as estrofes de uma mesma composição. Predomina, aliás, o verso agudo. O número de sílabas oscila entre 4 e 16, dominando os versos de 7, 8 e 10 sílabas.

A *Poética* também não regista regras de acentuação tónica obrigatória, o que, tal como a instabilidade na contagem silábica, revela a dependência do ritmo versificado relativamente ao do canto. É contudo mais fácil reconhecer algumas tendências de regularidade rítmica nas *cantigas de amigo*, sobretudo paralelísticas, certamente por corresponderem a esquemas de canto e dança mais fixos e tradicionais.

A estrofe (*cobla, cobra* ou *talho*) abrange de 2 a 10 versos, com predomínio de 7 nas cantigas de mestria e de 4 nas de refrão.

Os três géneros admitem, em regra, uma estrutura dialogal, mais típica do escárnio (*tenção*); nas tenções o reptado deve obedecer às rimas do desafiante. Assemelham-se às tenções as *cantigas de seguir*, cujas letras, semelhantes ou contrastantes, se adaptam a um mesmo *som*, ou música, e tendem para a paródia.

Os numerosíssimos hiatos que a grafia arcaica regista impõem-se, normalmente, à contagem silábica, mas há sinéreses mais ou menos frequentes, conforme o timbre das vogais e o grau de uso correntio das palavras. Isto revela uma evolução fonética em marcha, provavelmente retardada no verso por velhos hábitos de ritmar as palavras pelo canto. O mencionado tratado de *Poética* ou *Arte de trovar* classifica já esse hiato como um erro comparável à cacofonia, embora pareça admitir um hiato por verso desde que se não trate de vogais do mesmo timbre.

Jean-Marie d'Heur descobriu num códice alcobacense do século XIV (CDIV/286), junto de um dicionário latino-português de verbos editado por H. H. Carter, curiosas anotações em latim que confirmam e completam esta *Arte de trovar* quanto às estruturas dos versos e estrofes.

Bibliografia

1. Textos

Cancioneiro da Ajuda:

- Ed. crítica, hoje carecida de revisão, por Carolina Michaëllis de Vasconcelos, 2 vols (sendo o segundo um copioso estudo bibliográfico e histórico, e incluindo o 1.º 157 cantigas de outros cancioneiros), Halle, 1904; reimpr. Turim, 1966; reed. pelo IN-CM, 1990, com pref. de Ivo de Castro
- Ed. diplomática por Henry H. Carter, Nova Iorque, 1941.
- Ed. por Marques Braga, com base na de Carolina Michaëllis de Vasconcelos, col. «Clássicos Sá da Costa», em 2 vols., estando publicado apenas o 1.º, Lisboa, 1945
- Ed fotográfica a cores, Edições Távola Redonda, Lisboa, 1994.

Cancioneiro da Vaticana:

- Ed. diplomática por Ernesto Monaci, com fac-símiles, Halle, 1875.
- Ed. por Teófilo Braga, precedida de um estudo crítico e histórico, Lisboa, 1878.
  (A representação do texto nem sempre é segura.)
- Ed. fac-similada, Lisboa, 1973, com introd. de L F. Lindley Cintra
- A. Lee-Francis Askins encontrou uma cópia seiscentista deste cancioneiro, por enquanto conhecido como Cancioneiro da Barcroft Library, e actualmente em estudo por esse e outros especialistas.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancutti):

- Ed. diplomática dos textos que não estão incluídos no *da Vaticana*, por Enrico Molteni, Halle, 1880
- Ed. por Elza Paxeco e José Pedro Machado, publicado na «Revista de Portugal», 1947-64, com fac-símiles, transcrição, leitura e comentários, incluindo as cantigas dos cancioneiros *da Ajuda* e *da Vaticana* que se encontram no da *Biblioteca Nacional* O 8.º e último vol contém um glossário A sua leitura do manuscrito tem sido muito criticada
- Ed fac-similada, IN-CM, 1982, apres por L. F Lindley Cintra, que, com Giuseppe Tavani, publicará um estudo no anunciado vol. II.
- Além destes textos, há a contar com o *Pergaminho de Vindel* de 7 poesias musicadas de Martin Codax: ver Manuel Pedro Ferreira, *O Som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séc. XII-XV)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1986, e o original existe na Pierpoint Morgan Library, Nova Iorque, a folha de pergaminho com sete cantigas de amor de D Dinis, Arquivo da Torre do Tombo, uma cópia das cinco leis da Bretanha com que o Cancioneiro da Biblioteca se inicia, e cujo original existe na Biblioteca Vaticana, e duas cópias da tenção entre D Afonso Sanches e Vasco Martins de Resende, ambas já desprovidas da música originária, uma na Biblioteca Nacional de Madrid, ed por Joaquim de Vasconcelos na *Revista Lusitana*, VII, pp 145-147, e a outra na Biblioteca Municipal do Porto, na *Zeitschrift Für Romanisch Philologie*, XXIV, pp. 683-711.
- A *Tavola Colocciana* dos poetas trovadorescos tem uma ed. diplomática por Monaci e ed crítica, com reprod fotográfica e estudo de E Gonçalves, in «Arquivos do Centro Cultural Português», X, Paris, 1976, pp. 387-448

Cantigas de Santa Maria de Afonso X:

- Ed. da Real Academia Española, 2 vols., Madrid, 1889; ed de Walter Mettmann, 4 vols., Coimbra, 1959, 1961, 1964 e 1972, reimp. fac-similada por Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 2 vols., com pref de Ramón Lorenzo, 1981 Há edições espanholas fac-similadas a partir de diversas fontes conhecidas.
- As cantigas de amigo e as de amor dos três primeiros cancioneiros foram editadas com comentários e glossários por Nunes, José Joaquim *Cantigas de Amigo*, 3 vols., 1926-28, reed Lisboa, 1973; *Cantigas de Amor*, 1 vol., Lisboa, 1932, reed Lisboa, 1972.
- As cantigas de escárnio foram mais tardiamente editadas em separado. *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, ed crítica de Manuel Rodrigues Lapa, que contém um dos mais copiosos glossários medievais portugueses, Editorial Galaxia, Vigo, 1965, reed. rev e aumentada, 1970

Há ed separadas das poesias de alguns autores.

- *Cancioneiro de El-Rei D Dinis*, por Henry R Lang, Halle, 1894 (reimpresso em 1972, Georg Olms, Nova Iorque)
- *Cantigas de João Garcia de Guilhade*, por Oskar Nobiling, Erlangen, 1907
- *Cancioneiro de Payo Gómez Chariño*, A Cotarelo y Valledor, Madrid, 1934, reed. com prólogo e apêndices de E M Romero, Xunta de Galicia, 1984
- *Cancioneiro de Paay Gómez Chariño*, Rio de Janeiro, 1945.
- *Cancioneiro de Joan Zorro*, Rio de Janeiro, 1949, e *Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro, 1956, por Celso Ferreira da Cunha
- *Il Canzonieri di Martin Codax*, org por Barbara Spaggiari, sep de «Studi Medievali», XXI, I, 1980
- Pousa, R Fernández *Cancionero Gallego del Trovador Ayras Núñez*, in «Revista de Literatura», 5, 1954
- *Cancioneiro Gallego de Bernal de Bonavel*, Fernandez Ponsa R, in «Revista de Dialectogia y Tradiciones Populares», 9, pp 478-515
- *Le poesie di Ayras Nunez*, ed crítica por Giuseppe Tavani, «Collezione Internazionale di Filologia Romanza» Milão, 1964
- *Il Canzoniere del Giullar Lorenço*, G Tavani, in «Cultura Neolatina», XIX, 1959, pp 3-33 e XXIII, pp. 62-113.
- *Canzoniere de Joan Nunes Camanês*, G Tavani, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», II, 2, 1960.
- *Le Poesie di Martins Soares*, Valencia
- *Il Canzoniere di Pero Anes Solaz*, E Reali, ibidem, IV, 2, 1962
- *Le Poesie d'amore di Vidal, giudeo di Elvas*, ed L Stegagno Picchio, «Cultura Neolatina», 22, 1962, pp 46-61.
- *Le Poesie di Roy Martins do Casal*, por G Machi, in «Cultura Neolatina», XXCVI, 1962, pp 129-157.
- *Le «Cantigas» di Juyão Bolseyro*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», VI, 2, Nápoles, Julho 1964
- Lourenço. *Poesie e Tenzoni*, ed crítica, G. Tavani, Módena, 1964
- *O Cancioneiro de Pêro Meogo*, ed. X. L. Méndez Ferrín, Galaxia, Vigo, 1966
- *Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz*, *ibidem*, IX, n.º 2, Julho 1967
- *Pero da Ponte Poesie*, ed crítica, introd e notas de Saverio Panunzio, Adriatica Ed., Bari, 1967.

- *Martin Moya. Le Poesie*, por L. Stegagno Picchio, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1968.
- *Le Poesie di Pedr'Amigo de Sevilha*, ed. por G. Marroni, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», 10, Nápoles, 1968, pp. 189-339.
- *Las once cantigas de Juan Zorro*, por M. Alvar, Granada, 1969.
- *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*, Silvio Pellegrini, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Nápoles, 1969.
- *Il Canzoniere di Estevam di Guarda*, por Walter Pagani, «Studi Mediolatini e Volgari», XIX, 1971, pp. 53-179.
- *As Cantigas de Pêro Meogo*, Leodegário A. de Azevedo Filho, Rio, 1974, reed. 1981.
- *Le Poesie di Ayras Carpancho*, Vicenzo Minervi, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Nápoles, 1974.
- *Fernand' Esquyo, Le poesie*, ed. crítica, introd. e notas de Fernanda Toriello, Bari, 1976.
- *Il Canzoniere di Johan Baveca*, ed. crít., introd. e notas por Carmelo Zilli, Bari, 1977.
- *Bernal de Bonaval — Poesie*, ed. M. L. Indini, Bari, 1978
- *Il Canzoniere di Fernan Velho*, ed. crit. por G. Lanciani, L'Aquila, Japadre Editore, 1977
- *Il Canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*, ed. crit. por E. Finazzi-Agrò, L'Aquila, Japadre Editore, 1979
- *Il Canzonieri di Estevan Fernandez di Elvas*, ed. C. M. Radulet, Adriatica, Bari, 1979.
- *Il Canzonieri di Vasco Perez Pardal*, ed. M. Maiorano, Adriatica, Bari, 1979.
- *Le Poesie di Roy Paez di Ribela*, M. Barbieri, «Studi Mediolatini e Volgari», XXVII, 1980, pp. 7-104
- *El Cancionero de Joan Aires de Santiago*, ed. e estudo de José Luís Rodrigues, Univ. de Santiago de Compostela, 1980.
- *As Cantigas de Pedro Mafaldo*, ed. S. Spina, Rio de Janeiro-Fortaleza,1983.
- *Les chansons de Pero Garcia Burgalês*, ed. Pierre Blasco, C. Cultural Português, Paris, 1984.
- *Cancioneiro de Pero da Ponte*, ed. Tat, Granada, 1988.
- *As Cantigas de Pero Laranco*; Pereira, Carlos M./Gandara, T.S./Fernandez, T. L. e Xosé M.PP, in «Actas do I Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval», 1988.
- *Fernan Garcia Esgaravunha — canzoniere*, ed. M. Spampinato Beretta, 1990.
- *Cantigas de João Servando*, ed. crít., Cacilda O. Camargo, C. A. Iannone, J. Cury e S. R. Pereira, Araraquara (São Paulo), 1990.
- *Il Canzoniere di D. Pedro, Conte di Barcelos*, ed. crít., notas e glossário por Manuel Simões, Japadre Editore — L'Aquila, Roma, 1991.
- *As Cantigas de Fernan Paez de Talamancas*, Pereira, Carlos P. Martinez, Santiago de Compostela, ed. Laiovento, 1992.
- De Martim Codax foram publicados, além das cantigas, os respectivos textos musicais (os únicos que se conhecem nos cancioneiros) por Vindel, Pedro: *Martin Codax. Las siete canciones de amor. Poema musical del siglo XII*, Madrid, 1915, reprod. preferível in Cuesta, Fernández de la: *Las Cantigas de amigo de M. Codax*, «Cahiers de la civilisation médiévale», 25, 1982, pp. 179-185. Boa reprodução fotográfica em Ferreira, Manuel Pedro: *O Som de Martin Codax*, Lisboa, 1986
- Sharren, Harvey L.: *Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, Musicadas — Uma Descoberta*, in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. I, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 13-29 (notícias sobre o achado de um texto dos fins do séc. XIII, início do séc. XIV).

- Guerra, António J. R.: *Contributos para a Análise Material e Paleográfica do Fragmento Sharrer*, nas Actas .... mencionadas, pp. 31-42.
- Ferreira, Manuel Pedro. *Relatório Preliminar sobre o Conteúdo Musical do Fragmento Sharrer*, nas *Actas* ... mencionadas, pp. 35-42.
- Askins, L.-F.: *The Cancioneiro da Bancroft Library (previosly, The Cancioneiro de um grande d'Hespanha). a copy, cam. 1600, of The Cancioneiro da Vaticana*, nas *Actas* ... mencionadas, pp. 43-47.

2. Antologia e extractos

- Encontram-se nas antologias medievais e crestomatias de Pereira Tavares, Leite de Vasconcelos (4.ª ed., 1959), Rodrigues Lapa (col. «Textos Literários», 4.ª ed., «Clássicos do Estudante», 1976), mas sobretudo em Nunes, José Joaquim: *Crestomatia Arcaica*, 5.ª ed , Lisboa, 1959; *Florilégio da literatura portuguesa arcaica*, Lisboa, 1932, *Cantigas de Amigo*, Coimbra, 1926-28, reed., Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1972; e *Cantigas de Amor*, Coimbra, 1932, reed. ibidem, 1972. Cohen, Rip tem em provas uma reconstituição crítica das cantigas de amigo.
- Spina, Segismundo: *Apresentação da Lírica Trovadoresca*, Rio de Janeiro, 1956, 3.ª ed. rev como Lírica Trovadoresca, ed. Univ. de São Paulo, 1991. (Antologia comentada e traduzida das diversas escolas trovadorescas europeias, com glossários, bibliografia por actualizar.)
- Bertoni, Giulio *Antiche Liriche portoghese*, Módena, 1937
- Cidade, Hernâni: *Cantigas de Amigo*, col. «Textos Literários», Lisboa, 1939.
- Pimpão, Costa. *Cantigas d'el-rei D. Dinis*, col «Clássicos Portugueses», Lisboa, 1942, e col. «Atlântida», Coimbra, 1960
- Nemésio, Vitorino. *Antologia da Poesia portuguesa. A poesia dos trovadores (séculos XII-XV)*, Lisboa, 1950; *A Poesia dos Trovadores*, col. «Obras-Primas da Língua Portuguesa», Lisboa, 1962.
- Fonseca, Fernando V. Peixoto da. Cantigas de Escárnio e Maldizer, col «Clássicos Portugueses», Liv. Clássica Editora, 1961, reed. 1971
- Oliveira, Corrêa de/Machado, Saavedra: *Textos Portugueses Medievais*, Coimbra, 1959, 5.ª ed. actualizada, 1974 (antologia escolar)
- Fiúza, Mário: *Textos Literários Medievais*, Porto, 1977 (antologia escolar).
- *Do Cancioneiro de Amigo*, estudos de Stephen Reckert, Roman Jakobson e Hélder Macedo, e ainda 50 cantigas de amigo seleccionadas pelos dois primeiros e comentadas por S. Reckert, Assírio e Alvim, 1976
- *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa*, introd., selec. e notas por Alexandre Pinheiro Torres, Lello e Irmão, Porto, 1977. Inclui composições em todos os géneros, de 64 autores.
- *A Lírica Galego-Portuguesa*, apres., selec., notas de Elsa Gonçalves, com uma boa síntese linguística de Maria Ana Ramos, col. «Textos Literários», 1983. Muito segura.
- Alvar, Carlos/Beltrán, Vicent: *Antologia de la poesia gallego-portuguesa*, Alhambra, Madrid, 1985.
- Deluy, H.: *Troubadours Galego-Portugais* (em trad.), P.O.L., Paris, 1987. O n.º 94 da rev. «Action Poétique», Paris, 1984, é também constituído por uma antologia trad. de trovadores galego-portugueses.
- Riquer, Martín de: *Los Trovadores. História Literária y Textos*, 2.ª ed., 3 vols., ed. Ariel, Barcelona, 1983.

3. Estudos

Além dos que estão incluídos nas ed. críticas e comentadas (que nem sempre servem para iniciação), aconselhamos os seguintes, como ponto de partida:

- Anglade, J.: *Les Troubadours*, Paris, 1929 (obra de divulgação).
- Jeanroy, A.: *La Poésie Lyrique des Troubadours*, Paris, 1934 (amplo estudo de conjunto).
- Marrou, Henri-Irénée: *Les Troubadours*, Paris, 1971.
- Lavaud, R./Nelli, R.: *Les Troubadours*, 2 vols., Paris, 1960-68 (antologia com trad. francesa), Nelli, René: *L'Érotique des troubadours*, 2 vols., col. 10/18, Paris, 1974, e *Troubadours et Trouvères*, Poitiers, 1979.
- Badel, P.-I.: *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, Paris, 1959.
- Pidal, R. Menéndez: *Poesia juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, obra fundamental, reed. Madrid, 1975; *La primitiva Lírica Hispana y los Origenes de las Literaturas Románicas*, incluído in *España y su Historia*, vol. I, Madrid, 1957.
- Gentil, Pierre le: *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, 2 vols., Rennes, 1949-52.
- Pellegrini, Silvio: *Repertorio bibliografico delia prima lirica portoghese*, Módena, 1939, actualizado como *Nuovo repertorio* [...], S. Pellegrini/G. Marroni, L'Aquila, 1981, *Studi su Trove e Trovatori della Prima Lirica Ispano-Portoghese*, 2.ª ed. rev., Bari, 1959; *Varietà Romanze*, Adriatica Ed., Bari, 1977 (reunião póstuma de estudos, org. por G. E. Sansone, incluindo cinco trabalhos sobre trovadores galaico-portugueses).
- Anglès, H.: *La música de las Cantigas de Santa Maria*, 2 partes, Barcelona, 1958 (métrica e melodia, com informação geral sobre a melodia lírica hispânica e europeia dos sécs. XII-XIII).
- Cunha, Celso Ferreira da: *Estudos de poética trovadoresca*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961; *Língua e Verso*, 3.ª ed. rev. e aum., Sá da Costa, Lisboa, 1984, e, mais desenvolvidamente, *Estudos de Versificação Portuguesa* (séculos XIII e XIV), F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1982.
- Valverde, José Figueira: *Lírica medieval gallega y portuguesa*, capítulo da *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. I, Barcelona, 1949.
- Stern, S. M.: *Les Chansons mozarabes. Les vers finaux («kharyas») en espagnol dans les «muwashshas» arabes et hébreux*, ed. anotada, Palermo, 1953, reed. Oxford, 1964. Confrontar com Alvar, Manuel: *Poesia tradicional de los judios españoles*, México, 1966, e *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, 1971. Compilação de Sola-Salé, J. M.: *Corpus de la poesia moçárabe (las hargas andalusies)*, Barcelona, 1973, *Las jarchas romanas y sus moaxafas*, Madrid, Taurus, 1990.
- Alatorre, Margit Frenk: *Las jarchas mozárabes y los comenzos de la lírica románica*, México, 1975, e *Estudios sobre lírica antigua*, ed. Castalia, Madrid, 1978.
- Lapa, Rodrigues: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, 10.ª ed. rev., Coimbra, 1981, *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval*, Rio de Janeiro, 1965, reed. «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1982, *As «jarchas» e as origens da lírica galego-portuguesa*, in «Grial», n.º 7, Jan.-Março 1965.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa: *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, 2.ª ed., Coimbra, 1959. (Obra de consulta, sobretudo quanto a informações eruditas e bibliográficas.)
- Saraiva, António José: *A Cultura em Portugal. Teoria e História*, vol. II, Cap. 5, Lisboa, 1984; *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988, pp. 13-43, reimpr. com índice remissivo 1990; *Nota sobre os Cancioneiros*, in *Poesia e Drama*, Gradiva, 1990.

- Asensio, Eugenio: *Poetica y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edade Media*, 2.ª ed. aum., Gredos, Madrid (estudo minucioso da temática e sobretudo do paralelismo).
- *O Cancioneiro de Martin Codax*, in «Estudios Portugueses», Centro Cultural Português, Paris, 1974.
- Spina, Segismundo: *Do Formalismo Estético Trovadoresco*, São Paulo, 1966; *Manual de versificação românica medieval*, Rio de Janeiro, 1973.
- Heur, Jean-Marie d': *Les Descors Occitans et les Descors Galiciens-Portugais*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», 84 (1968), pp. 335-336, *Troubadours d'Oc et Troubadours Galiciens-Portugais*, Centro Cultural Português, Paris, 1973, *L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancutti*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», 9, Paris, 1975, pp. 321-398; *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais* (XII-XIV Siècles), 1975 (tese de doutoramento)
- Vossler, Karl: *Formas Poéticas de los Pueblos Románicos*, trad. esp. de Coco Ferraris, Losado, Buenos Aires, 1960 (Obra póstuma, com importantes dados genéticos e comparativos.)
- Martins, Mário: *Estudos da Cultura Medieval*, I, II e III, Lisboa, 1969-83; *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa* (Séculos XIII e XIV), «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- Holliday, Frank: *Extraneous elements in the «Cantiga de Amigo»*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 3.ª série, n.º 8, 1964
- Tavani, Giuseppe: *Repertorio metrico della lirica gallego-portoghese*, Roma, 1967, *I piú recenti studi italiani sulla leteratura portoghese medievale*, in «Anuário de Estudios Medievales», Barcelona, n.º 3, 1966, *La Poesia del Ducento nella penisola iberica*, Roma, 1969; *Parallelismo e iterazione*, in «Cultura Neolatina», 1973, *Problèmes de la Poésie Lyrique Galégo-Portugaise*, in «Colóquio-Letras», 17, Janeiro de 1974, pp. 45-56, *La Poesia Lirica Galego-Portoghese*, in «Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters», vol. II/1, fasc. 6, Heidelbergue, 1980, trad. galega, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Galáxia, Vigo, 1986, trad. port. rev. Ed. Comunicação, Lisboa, 1989 (estudo básico sobre o âmbito do trovadorismo galego-português, génese dos cancioneiros conhecidos, géneros, evolução da escola e fichas biobibliográficas que actualizam o anterior *Repertorio*), *Ensaios Portugueses*, IN-CM, 1988, *L'ultimo Periodo della lirica galego-portophese*, «Rev. da Biblioteca Nac.», III, 3, n.ºs 1-2, 1993, pp. 9-17, *O Cómico e o Carnavalesco nas Cantigas de Escámio e Maldizer*, Boletim de Filologia, 29, II, 1984
- Pellegrini, S./Tavani, G.: *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica-portoghese (1814-1977)*, L'Aquila, Japadre Editore, 1981
- Bagley, C. P.: *Cantigas de amigo and cantigas de amor*, in «Bulletin of Hispanic Studies», 43, n.º 4, Outubro 1966
- Crespo, Firmino: *A Tradição de uma Lírica Popular Portuguesa antes e depois dos Trovadores*, in «Ocidente», desde n.º 339, Julho de 1966.
- Alegria, José Augusto: *A Problemática Musical das Cantigas de Amigo*, Lisboa, 1968.
- Lesser, Arlene T.: *La Pastorela Medieval Hispánica — Pastorelas y Serranas galaico-portuguesas*, ed. Galáxia, Vigo, 1970
- Romeralo, António Sánchez: *El Villancico*, col. «Biblioteca Románica Hispánica», Madrid, 1969.
- Zumthor, Paul: *Essai de Poétique Médiévale*, Seuil, Paris, 1972, *La Poésie et la Voix dans la Civilisation Médiévale*, PUF, 1984, e colab. em *L'Enseignement de la Littérature*, org. de S. Doubrovsky e T. Todorov, pp. 55 e seguintes.
- Alatorre, Margit Frank: *Las jarchas mozárabes y los comenzas de la lírica románica*, ed. Colégio de México, 1975

- Picchio, Luciana Stegagno: *Filtri d'oggi per testi medievali: hũ papagay muy fremoso*, sep do vol. IX dos «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, 1975; *A Lição do Texto — Filologia e Literatura*, trad. port., Edições 70, Lisboa, 1979; *La Méthode Philologique* 2 vols., Paris, Centro Cultural Português, C. Cultural Português, 1982; *Tradições Gráficas nos Manuscritos Ibéricos da Lírica Galega*, in «Actas du XVIII Congrés International de Linguistique et Philologie Romanes» (Trier, 1986), T. VI, Tübingen, 37-48
- Jensen, Frede: *The Earliest Portuguese Lirics*, Odenne Universitary Press, Oslo, 1978.
- Rossi, Luciano: *A literatura novelística da Idade Média Portuguesa*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1979: contém um pequeno mas importante estudo das características e fontes das narrativas satíricas ou exemplos nas cantigas de escárnio e nas *Cantigas de Santa Maria*.
- Rico, Francisco: *Otra lectura de la «Cantiga da Garvaia»*, in «Studia Hispanica», I, pp. 443-453
- Ferrari, Anna/Gonçalves, Elsa/Ramos, Maria Ana: *Geografia da lírica galego-portuguesa*, in «Tradición, actualidade y futuro do Galego», Actas do Colóquio de Tréveris, Santiago de Compostela, 1982, pp. 191-201. Ver ainda a comunicação destas autoras às *Primeiras Xornadas Galegas*, Barcelona, 1988 (ainda não publicada)
- Ramos, M. Ana. *A Transcrição das Fiindas Cancioneiro da Ajuda*, «Boletim de Filologia», XXIX, 1984, pp. 11-22; *Novas observações sobre o sistema de numeração no Cancioneiro da Ajuda*, «Boletim de Filologia», XXX, 1985, pp. 33-45.
- Duarte, Luís Fagundes: *Acerca do ritmo das Cantigas de Amigo* (comunicação ao 17.° Congresso de Filologia e Linguística Românica, Aix-en-Provence, 1983, com o estudo inovador das regularidades prosódicas musicais e versificatórais das cantigas de Martim Codax).
- Ferrari, Anna: *Formazione e Strutura del Canzione Portoglese della Biblioteca Nazionale di Lisbona...*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, XIV, 1979, pp. 25-140; *Linguaggi Lirici in Conttalto Trobadores* e *Trobadores*, Bol de Filologia, XXXIX, pp 35-58 (tese de doutoramento)
- Ferreira, Manuel Pedro: *O Som de Martim Codax*, IN-CM, 1986 (o estudo mais seguro sobre o assunto; é completado por um disco.)
- Alves, Adalberto. *O Meu Coração é Árabe*, Assírio e Alvim, 1987, reed 1991 (trad. de cerca de 40 textos árabes de autores relacionados com temas portugueses dos séculos XI e XII).
- Buescu, R Leonor Carvalhão: *Literatura Portuguesa Medieval*, 1989, Universidade Aberta
- Osório, J. Alves: *«Cantigas de Escarnho» Galego-Portuguesas: Sociologia ou Poética?*, in «Revista da Fac. de Letras», Porto, II, vol. III, 1986, pp. 155-198; *Trovadores e Poetas do século XIII ao século XV. Algumas considerações*, «Línguas e Literaturas», II Série, X, 1991, pp 95-108.
- Cohen, Rip. *Thirty-Two Cantigas d'amigo of Dom Dinis Typology of a portuguese renunciation*, Madison, Hispanic Seminar, 1987 (analisou 32 cantigas de D. Dinis de acordo com o género *Komas*, ou renunciação, esquematizada por Francis Cairns em 1972).
- Oliveira, António Resende de: *Do «Cancioneiro da Ajuda» ao «Livro dos Cantigas» do Conde D. Pedro*, in «Revista de História das Ideias, vol. X, Coimbra, 1988, pp. 691-751; *A Galiza e a Cultura Trovadoresca Peninsular*, *ibidem*, vol XI, 1989, pp. 7-36, *A Cultura Trovadoresca no Ocidente da Península*, in «Biblos», vol. 63, 1987, pp.1-22; *Depois do Espectáculo Trovadoresco — A Estrutura dos cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos séculos XIII e XIV*, Coimbra, 1922, Edições Colibri, 1994, Lisboa. (Estuda a distribuição e, daí, a génese da colecção de fins do séc. XIII que teria dado origem aos cancioneiros trovadorescos; caracteriza a evolução do predomínio dos três tipos de cantigas, as clivagens sociais e os possíveis mecenas senhoriais mais antigos, sobretudo galegos; termina com um ficheiro individual dos poetas.)
- Gonçalves, Elsa: *Poesia de Rei — Três Estudos Dionisinos*. Cosmos. 1991

- Em *Estudos Portugueses — Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, salientemos os seguintes trabalhos: Gier, A.: *Prologomènes à l'étude structurale des «Cantigas de Santa Maria»*, pp. 57-68; Hart, T. R.: *New perspectives on the Medieval Portuguese Lyric*, pp 69-78; Alonso, D P : *A métrica acentual na Cantiga de Amigo*, pp. 111-142; Valverde, X. F : *A servidume de amor e a expresión feudal nos Cancioneiros*, pp.185-208
- Em Mattoso, José. *A Escrita da História*, Estampa, 1988, pp 115-126, há sugestões relevantes quanto à interpretação geral da poesia dos cancioneiros.
- Lopes, Graça Videira. *A Sátira nos Cancioneiros medievais galogo-portugueses*, ed. Estampa, 1994.

Obra de referência geral:

- Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (orgs), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, 1993.

Capítulo III

Historiografia e Épica

Algumas características da historiografia peninsular

Na Península Ibérica a historiografia em língua romance conhece desde o século XIII um notável desenvolvimento. Quando em França encontramos apenas narrativas pessoais de tipo memorialista, já aqui se empreende a composição de uma *Crónica Geral de Espanha*, ampla história peninsular, onde se integra o material recolhido em autores latinos clássicos ou medievais que tinham falado da Hispânia, em historiadores e geógrafos árabes, e em numerosos cantares de gesta, narrativas históricas nacionais divulgadas pela literatura oral. Esta obra, assim como a *General Estoria*, quer dizer, uma História Universal que lhe serve de introdução, é realizada na corte de Afonso X, o Sábio, por escribas ao serviço do rei e sob sua imediata superintendência. Também neste aspecto a corte de Afonso X, onde, como vimos, se produziu grande parte da poesia profana e religiosa em galaico-português, e onde se levou a cabo a mais importante codificação medieval de leis, aparece como um brilhante foco de cultura cuja irradiação certamente se não limitou a Castela e Leão.

Certas circunstâncias devem ter concorrido para este surto da historiografia peninsular. Uma delas é comum a toda a Europa cristã: a existência de uma historiografia latina medieval, produzida predominantemente nos conventos. Outras são peculiares à Península: a tradição criada por Santo Isidoro na época visigótica com o seu *Cronicon Universal* e que produziu vários tratados e cró-

nicas latinas precursores da *Crónica General*; o brilhante desenvolvimento da historiografia árabe, que não era desconhecida do lado cristão da fronteira, como se verifica pela tradução livre da *Crónica do Mouro Rasis*, feita na corte portuguesa; e a existência de cantares narrativos divulgados por jograis, sobre reais acontecimentos e personagens, tomados pelo público e pelos próprios autores, não como ficção poética, mas como narrativas verídicas. Toda uma história nacional da Espanha era fragmentariamente conhecida através dos diversos cantares de gesta, como o *Cantar de mio Cid*. Histórica e geograficamente mais próximos dos acontecimentos que celebram, estes poemas peninsulares são mais realistas que as *chansons de geste* francesas.

A historiografia árabe serviu certamente de estímulo e de modelo, mas a sua contribuição como fonte de obras cristãs posteriores nunca poderia comparar-se com a das outras duas fontes aludidas: a historiografia em latim medievo, de origem clerical, e as narrativas populares, em língua romance, divulgadas pelos jograis. Grandes diferenças de mentalidade e de perspectivação dos acontecimentos distinguiam estas duas correntes: enquanto a historiografia em latim traduz, como é óbvio, o ponto de vista clerical, a epopeia ocupa-se principalmente dos feitos dos reis e dos nobres. O ponto de vista da epopeia é muito diverso do do clero, ao qual se mostra inclusivamente hostil quando este entra em conflito com a coroa ou com a nobreza. Por outro lado, notam-se entre a epopeia e a historiografia clerical grandes diferenças quanto ao modo de expressão. Esta vaza-se num estilo impessoal e solene, propende para a oratória, e recorre à hipérbole; as suas descrições de batalhas são clichés feitos e sempre repetidos, sem realismo; prefere o discurso indirecto, quando não atribui às personagens longos discursos bem ordenados, como prédicas; estas personagens são desprovidas de traços característicos. Pelo contrário, a epopeia, de frase mais tosca, mas também mais directa, distingue-se pelo gosto do pormenor, pelo realismo testemunhal dos feitos de armas, pelo recurso constante ao diálogo, pela viveza e individualidade marcada dos heróis.

Os principais textos de historiografia medieval portuguesa

Não estão ainda completamente esclarecidas as origens da historiografia portuguesa medieval, que atingirá no século XV um extraordinário brilho. Só recentemente este campo de investigação começou a ser desbravado.

Ao passo que na monarquia ásture-leonesa e depois castelhana surge, já no século IX, uma historiografia latina inspirada em Santo Isidoro e ordenada segundo a concepção da unidade e permanência de um povo hispânico, em Portugal só se conhecem em época mais tardia anais fragmentários (segundo designação do seu principal estudioso, Pierre David, *Annales Portugalenses veteres, 987-1079*, continuados até 1111 e ainda até 1168) que são meros registos de acontecimentos importantes ocorridos na região portuguesa entre o Minho e o Mondego. Na passagem para o século XIII o reinado de D. Afonso Henriques é objecto de registos latinos e de notícias analísticas.

Mas em 1344 (a data consta do texto da obra) redige-se uma *Crónica Geral de Espanha* em língua portuguesa, da qual só se conservou a tradução castelhana. O autor desta crónica inspira-se na *Crónica General de España*, de Afonso X, o Sábio, mas não se limita a traduzi-la e adaptá-la, pois prolonga a sua narrativa até ao reinado de D. Afonso IV (bisneto de Afonso X), e em parte utiliza fontes diferentes das da Crónica General, como a *Crónica do Mouro Rasis*, traduzida para português, e outras ainda. Entre a *Crónica General de Afonso X* e a *Crónica Geral de 1344* interpõe-se uma *Crónica Geral Galego-Portuguesa*, correntemente considerada como uma simples tradução da crónica alfonsina, mas que parece derivar, em parte, de outras origens.

Há grandes afinidades entre a *Crónica de 1344* e o *Livro das Linhagens do Conde D. Pedro*. Utilizam fontes idênticas, sem que uma das obras possa considerar-se derivada da outra. Tudo leva a crer que ambas se devem à iniciativa do conde de Barcelos, filho natural de D. Dinis, bisneto de Afonso X, que foi também quem que fez compilar o mencionado *Livro das Cantigas*, onde se conservou uma grande parte do nosso lirismo primitivo.

No que se refere à história de Portugal, a fonte imediata da *Crónica de 1344* é o texto da *IV Crónica Breve de Santa Cruz de Coimbra*, que contém notícias de anais existentes no mosteiro, tradições épicas relativas a D. Afonso Henriques e relatos alusivos aos seus sucessores. Ora, esta *IV Crónica Breve* parece poder identificar-se como a parte portuguesa de uma *Crónica Galego-Portuguesa de Espanha e Portugal* redigida à volta de 1342, e referenciada mais tarde por Cristóvão Rodrigues Acenheiro e por Frei António Brandão. Esta crónica é, pelas suas fontes, independente da *Crónica General de España* e seus derivados.

Não fica por aqui a lista das crónicas, porque a Crónica de 1344 do conde D. Pedro foi largamente refundida e alterada cerca de 1400. Conservou-se o texto português desta sua refundição.

Desta forma, temos durante o século XIV os seguintes grandes textos históricos, uns conservados, outros perdidos:

1 — *A Crónica Geral de Espanha* em galego-português, que é uma tradução de textos castelhanos;

2 — A *Crónica Galego-Portuguesa de España y Portugal* (c. 1342), cujas fontes são principalmente portuguesas, e da qual se conservou um fragmento da *IV Crónica Breve de Santa Cruz*;

3 — Três *Livros das Linhagens*, sendo os dois últimos da iniciativa de D. Pedro, conde de Barcelos;

4 — A primeira versão da *Crónica Geral de 1344*, atribuída ao mesmo conde, de que só se conhece a versão castelhana;

5 — A segunda versão da *Crónica Geral de 1344*, redigida em 1400.

A esta lista poderíamos acrescentar os *Annales D. Alfonsi Portugallensium regis*, obra de um cónego regrante de Santa Cruz, numa peça de que Pierre David publicara em resumo e que foi editado por extenso em latim por Monica Blöcken-Walter; e, já à entrada do século XV, uma *Crónica galego-portuguesa* de 1404, cujo autor utiliza fontes comuns à de 1344.

Ainda do século XIV temos, além de notícia da já citada *Crónica do Mouro Rasis* (isto é, Ahmed Al-Razi, ou Arrazi, cronista mouro cordovês de inícios do século X), traduzida na corte de D. Dinis por Gil Peres; a *Relação da Vida da Rainha Santa Isabel*; a *Crónica de como D. Paio Correia tomou este reino do Algarve aos Mouros*; acrescentemos a *Crónica da Fundação do Mosteiro de S. Vicente*, tradução já quatrocentista de um texto conventual originalmente em latim. O século XIII apenas nos deixara, que se saiba, o mais antigo *Livro das Linhagens*, redigido cerca de 1282-90, e ao qual nos referiremos adiante.

A gesta de D. Afonso Henriques

Na parte relativa a D. Afonso Henriques, a *Crónica de 1344* apresenta um relato lendário, com princípio, meio e fim, um herói central, que é D. Afonso Henriques, e outros secundários.

A mesma lenda afonsina aparece, de forma certamente mais próxima da sua versão original, na *IV Crónica Breve de Santa Cruz* e na crónica castelhana de *Onze* ou *Vinte Reis*. Tanto a *IV Crónica Breve* (fragmento de uma *Crónica*

Galego-Portuguesa de Espanha e Portugal de 1342) como a mencionada crónica castelhana recolheram cada uma por seu lado a mesma tradição épica oral, mas a versão portuguesa está mais próxima do estilo jogralesco. O conde D. Pedro, na *Crónica de 1344* e no seu *Livro de Linhagens* teria reproduzido, resumindo-a e alterando-a em parte, a versão da lenda de Afonso Henriques que encontrou na *Crónica Galego-Portuguesa de 1342* (ou, o que é o mesmo, na *IV Crónica Breve de Santa Cruz*), e que também se repercute na *Crónica dos 20 reis* e na *Crónica de 1419*. Este resumo é o que se encontra na *III Crónica Breve de Santa Cruz*, simples cópia em língua modernizada de uma parte da *Crónica de 1344*, do conde D. Pedro. A *IV Crónica Breve* é um fragmento da *crónica galego-portuguesa* citada por Cristóvão Rodrigues Acenheiro, na primeira metade do séc. XVI.

Não se conhece a versão original da história de Afonso Henriques. Mas conjectura-se que ela se congrega em torno dos seguintes acontecimentos: a) Morte do conde D. Henrique; b) lutas de Afonso Henriques contra a mãe e o padrasto pela posse da herança do conde D. Henrique; c) lutas de Afonso Henriques contra o Papa, na defesa do poder real; d) lutas de Afonso Henriques pela independência do seu condado, contra Afonso VI de Leão e Castela; e) assalto e tomada de Santarém; f) desastre de Afonso Henriques, em luta contra Fernando de Leão e Castela, no assalto de Badajoz.

Este ciclo de tradições está ordenado por uma trama de conjunto que lhe dá unidade trágica; desde a revolta contra a mãe até ao desastre de Badajoz, a vida do herói desenvolve-se como um perfeito encadear de acontecimentos, que tem origem na maldição de D. Teresa, ao ver-se agrilhoada pelo filho, maldição que vem a cumprir-se quando este, em Badajoz, sofre um desastre que o inutilizou para o resto da vida.

Preside a este ciclo lendário a intenção de exaltar a figura e feitos do primeiro rei de Portugal e defender a sua causa. De modo especial, pretende mostrar, contra as pretensões de D. Teresa, que ele é o herdeiro legítimo do território deixado pelo conde seu pai; e também que a razão está do seu lado no conflito com a Santa Sé.

Em torno do protagonista constelam-se outros heróis, principalmente Egas Moniz, aio de Afonso Henriques e seu salvador no cerco de Guimarães. Egas Moniz não aparece todavia na versão da *IV Crónica Breve*; aqui o aio é Soeiro Mendes, senhor da Maia, vassalo do conde D. Henrique. O que talvez mostre que Egas Moniz é figura noutro relato lendário que aquela versão não recolheu, mas que foi incluído na *Crónica Geral do conde D. Pedro* (e num seu extracto, a *III Crónica Breve*). Teria, portanto, existido não só um relato, mas todo um ciclo de tradições épicas sobre as origens do reino de Portugal.

O território em que se desenvolve a acção ou acções deste ciclo lendário abrange o espaço do novo reino e territórios fronteiriços do lado de Leão e Castela: Astorga, Guimarães, Santarém e Badajoz, e muito especialmente Coimbra e arredores, teatro dos conflitos com o cardeal legado, e donde parte a expedição contra Santarém. Santo Tirso, onde está sepultado Soeiro Mendes, pode ter sido um foco gerador desta tradição épica.

Afonso Henriques aparece-nos aí como um cavaleiro bravio e impulsivo, capaz de algemar a mãe e de erguer a espada para cortar a cabeça a um cardeal legado. O perfil bárbaro de um herói irmão do Cid recorta-se fero, com uma individualidade palpitante, através de actos enérgicos e directos e de uma linguagem sem adjectivos. O ponto de vista do narrador exclui qualquer referência à subjectividade das personagens, que se definem apenas pelo comportamento. O estilo da narrativa é sóbrio e brusco, por vezes brutal, com recurso constante ao discurso directo, muito familiar, e ao diálogo. Pelo estilo e pela própria concepção do herói, esta narrativa contrasta singularmente com os relatos de origem monástica, nomeadamente com o da Crónica da fundação do mosteiro de S. Vicente, em que o primeiro rei de Portugal aparece como um pio homem temente a Deus, empenhado numa cruzada religiosa, dentro de uma composição literária carregada dos estereótipos da oratória eclesiástica e condicente com o providencialismo e exemplarismo dos textos latinos em que se baseiam os *Annales Portucalenses Veteres* estudados por Pierre David.

Estes vestígios em prosa que ficaram da tradição de Afonso Henriques derivam muito provavelmente de poemas jogralescos perdidos, e talvez até de um único poema, como o sugere a unidade de conjunto, da qual no entanto se pode separar, sem prejuízo, o relato da tomada de Santarém, soberbo episódio de guerra, de um realismo testemunhal que não deixa de ter toques de lenda.

Sobre a origem deste ciclo lendário formularam-se duas hipóteses: segundo a primeira, seria ele de origem portuguesa, segundo a outra, de origem leonesa. O próprio espírito do relato que apresenta Afonso Henriques como herói invencível da autonomia do novo reino contra os Leoneses, a localização geográfica, que revela o conhecimento da região de Coimbra, embora nos primeiros versos se situe em Astorga, onde morreu o pai do herói, tornam plausível a origem portuguesa do ciclo épico de Afonso Henriques, mas não é de excluir uma origem leonesa. A análise estilística comparada das suas mais antigas versões (a da *IV Crónica Breve* e a da crónica castelhana de *Vinte Reis*) mostra que a primeira está mais perto do estilo poético jogralesco. Não é impossível, aliás, que fosse integrado neste ciclo, por jograis portugueses, um poema leonês sobre a acção de Badajoz.

De qualquer modo, a perdida gesta de Afonso Henriques, cuja existência não pode já deixar de ter-se como provável, é um documento literário ligado às origens do reino de Portugal. Revela o surto de um sentimento nacional a definir-se e pode considerar-se como uma gesta de independência. Porventura encontramos aqui a primeira expressão de um sentimento épico ligado ao «amor da terra» e à consciência de uma actividade nacional que inspirará essa grande epopeia que são as crónicas de Fernão Lopes. Por outro lado, o sentimento anticlerical que anima esta gente tanto pode ser nobre como popular e traduz em todo o caso a posição da coroa portuguesa perante Roma. É de notar que nas suas últimas palavras, espécie de testamento político, o conde D. Henrique recomenda ao filho os cavaleiros («filhos de algo») e os «concelhos», omitindo qualquer alusão à Igreja e aos clérigos. As lutas violentas entre Sancho I e o Papa, em 1209, teriam sido a ocasião que deu publicidade a este texto oral.

Nos séculos X e XI há sinais de autonomia condal portuguesa. De 926 a 930 Ramiro Ordañez chegou a ser «rei de Portugal» antes de vir a ser rei de Castela, e vários membros de uma ou mais famílias, como dois Mendes Nunes e um Gonçalo Mendes, foram condes ou duques de Portugal, até que o segundo Mendo Nunes foi derrotado e morto em 1071, e Fernando I de Leão e Castela separou de Portugal a Terra de Santa Maria (= Feira), dando-a a D. Sesnando, conde rival de Coimbra. É difícil estabelecer até que ponto se trata de uma questão meramente feudal ou já com alguma base burguesa, a qual não faltou D. Afonso Henriques. Quanto aos reflexos jogralescos, é de notar que também desapareceu quase toda a epopeia castelhana, que só recentemente se reconstituiu em parte, quer pela descoberta, no século XVIII, de um manuscrito do *Cantar do Cid*, quer através de prosificações que conservam aqueles poemas, alterados, em obras históricas. O mesmo poderia ter-se dado com a glorificação jogralesca de D. Afonso Henriques.

Os «Livros das Linhagens»

Interessam principalmente à historiografia medieval (mas também à literatura de ficção) os *Livros das Linhagens*. São registos de famílias nobres, compilados em épocas diversas, acrescentados e interpolados de cópia em cópia até ao século XVI. A sua realização está intimamente ligada aos interesses da nobreza, porque, registando as linhas de descendência, tinha-se em vista acautelar os direitos patrimoniais dos membros das famílias fidalgas, especialmente os direitos de «padroado» (direito a receber determinadas prestações devidas pelos mosteiros ou igrejas aos seus fundadores e descendentes) e os de «avoenga» (preferências no caso de vendas dos bens e senhorios). Havia ainda o problema das alianças matrimoniais, que o direito canónico impedia entre

parentes até ao 6.º grau, dando lugar a litígios e anulações a que se prestava o desconhecimento real ou simulado dos parentescos. Pretendia-se também assegurar às grandes famílias nobres o galardão dos serviços prestados pelos antepassados, e contribuir para o prestígio e unidade da classe aristocrática.

Existe um corpo de três livros das linhagens, sendo os dois mais antigos (1.º, o *Livro Velho*, de cerca de 1270-1280, 2.º, o *Livro do Deão*, de 1343 — esta numeração cronológica é inversa à que Herculano lhes deu na secção *Scriptores dos Portugaliae Monumenta Historica*) independentes entre si, deles derivando, em grande parte, o 3.º, organizado por iniciativa do conde D. Pedro, e que só nos chegou em quarta variante, que inclui a posterior biografia de Álvares Gonçalves Pereira e a batalha do Salado. O *Livro Velho* encerra já algumas narrativas curiosas, como a lenda de Gaia, mas o *Livro do Deão* quase não passa de um registo genealógico; o primeiro apresenta maiores pretensões literárias. É nestes que encontramos tradições largamente desenvolvidas e versões em prosa de narrativas jogralescas. Avulta, refundida, a lenda de Gaia ou do rei Ramiro, curiosa novela de astúcia e coragem militar, onde se conta o palpitante reconhecimento de D. Ramiro, disfarçado, pela esposa aprisionada, a traição desta, a salvação *in extremis* do traído monarca pelo filho e a sangrenta vingança final. Salientam-se também os contos do rei Leir, da Dama Pé de Cabra e da Dama Marinha (ou Sereia), de que se encontram variantes na tradição oral europeia, se não mundial, e em obras de autoria, como uma tragédia de Shakespeare para o primeiro e uma narrativa de Herculano baseada no segundo. Os nobiliários, portanto, e sobretudo o conde D. Pedro, apresentam-nos, confundida com a intenção histórica, uma matéria ficcionista, que aliás, além de temas folclóricos nacionais ou europeus, abrange, como veremos, traduções ou adaptações da novelística cavaleiresca francesa. Mas, entre tais ficções e os seus áridos registos de filiação, aparecem narrativas realistas de raptos, assaltos armados, truculentas revindictas conjugais e de bando, e outras violências grotescas ou abomináveis, por vezes entremeadas de actos de pundonor ou galanteria, que constituem, como Herculano salientou, o mais vivo testemunho da vida senhorial portuguesa na Idade Média, e singularizam estes nobiliários entre os congéneres europeus.

A principal narrativa histórica contida no corpo dos *Livros das Linhagens* é a da batalha do Salado, inserta no *Livro Terceiro*, a propósito do Prior do Hospital, D. Álvaro Gonçalves Pereira, que nela participou. Este texto revela uma arte literária muito mais adestrada que a maioria dos mencionados. Nesses outros a vivacidade do diálogo vem já animar breves cenas dramáticas nos momentos decisivos de uma narração ingenuamente unilinear, articulada por parataxe (conjunções coordenativas) do tipo infantil «e depois... e depois...»; mas a quebrar esta simples ordenação unilinear no tempo, apenas surge uma que outra relação

causal ou final, e às vezes um esboço de prólogo ou epílogo, de quadro introdutório ou lição moral. No relato do Salado, porém, e embora se lhe tenha perdido o começo, é visível uma larga composição artística: preparação e lineamentos tácticos gerais da batalha, adensamento gradativo da luta, vicissitudes inquietantes de avanço e recuo cristão, tudo a rematar no clímax da vitória, após o aparecimento da Vera Cruz, que decide a batalha a favor dos cristãos. O diálogo não apenas converte em cena dramática os momentos culminantes da simples descrição, como serve, por exemplo, para desenhar o fatalismo e a subjectividade dos chefes muçulmanos, com uma vontade de compreensão humana incompatível com o fanatismo de cruzada. As imagens ou comparações hiperbólicas (sangue «até aos cotovelos», barulheira que parecia «desarreigar os montes»), a hipotaxe ou subordinação conjuncional, hiperbolicamente consecutiva (frechadas «tão espessas que tolhiam o sol») ou sobriamente causal, sobrepõem à simples seriação tempórea dos factos uma intenção estilística evidente: a de ampliar a intensidade emocional da narrativa, circunstancializando-a com pormenores adequados a tal efeito. Há aí um saber retórico, embora ainda algo ingénuo, de clérigo letrado, que se alia a uma evidente informação testemunhal. Trata-se do texto narrativo mais notável deste período, e revela até que ponto estava já afinado no século XIV o instrumento de que iria servir-se Fernão Lopes.

Segundo hipótese recente, o autor desta narrativa teria incorporado no *Livro do Conde D. Pedro* outros textos da sua lavra, entre os quais o da morte do Lidador, Gonçalo Mendes da Maia; a história de Pedro, o Cru, de Castela; a guerra entre Garcia e Sancho de Castela; um episódio do cerco de Sevilha e talvez a refundição da lenda do rei Ramiro. Todos estes textos se referem a antepassados do herói da narrativa do Salado, o prior D. Álvaro, cujo falecimento em 1373 se regista.

O Título I (edição J. Mattoso) é encabeçado por uma história genealógica universal; as linhagens vêm de Adão a Jesus Cristo, passando à história dos Hebreus, à dos reis e imperadores de Roma, à dos reis da Grã-Bretanha mencionados nos romances da matéria de Bretanha, e finalmente à Reconquista neogótica, onde iriam entroncar as principais famílias nobres portuguesas. Esta introdução é muito semelhante a outra do mesmo tipo que precede a *Crónica de 1344*, e utiliza as mesmas fontes. Concebe-se a história universal como um vasto ciclo de proezas de cavalaria — o esquema vulgar na Idade Média.

A evolução da historiografia trecentista

Notámos já o papel importante do conde D. Pedro nas origens da historiografia portuguesa. Este filho bastardo do rei D. Dinis, envolvido nas lutas e

intrigas de que foram protagonistas o pai e os irmãos, viveu exilado na corte castelhana, onde após a morte de seu bisavô, Afonso X, se continuava a compilação e redacção da *Crónica General de España.* Foi possivelmente na corte castelhana que por sua iniciativa se traduziu parte da *Crónica General*, juntamente com outros textos, conjunto que ficou constituindo a *Crónica Geral Galego-Portuguesa*, atrás mencionada.

Mas parece que simultaneamente (e talvez até na corte portuguesa) se organizava outra crónica geral em português (a *Crónica Portuguesa de Espanha e Portugal*, de 1342), que tinha por origem, não já a *Crónica General de España*, mas fontes portuguesas, como as notícias analísticas registadas em Santa Cruz de Coimbra e as tradições épicas afonsinas.

Esta segunda crónica portuguesa, que vai até à batalha do Salado (1340), foi também aproveitada pelo conde de Barcelos, tanto no seu *Livro das Linhagens* como na *Crónica de 1344*.

No *Livro das Linhagens*, onde as estirpes aristocráticas portuguesas se inserem numa imaginária árvore genealógica das maiores personagens históricas universais então conhecidas, exprime-se a visão universalista trazida por Afonso X à historiografia dinástica castelhana, e certamente relacionada com o título de Imperador, que se arrogava. No entanto, a concepção histórica do Conde difere profundamente da do Imperador, por ser genealógica ou linhagística, ao passo que a *Crónica General* obedece a uma ordem cronística (isto é, segue a ordem dos acontecimentos por reinados e não a das linhagens). Esta concepção genealógica da história passou à *Crónica de 1344*, onde são incorporadas nova matéria e novas fontes.

Já, porém, na refundição ou segunda redacção desta crónica, de cerca de 1400, o esquema linhagístico desaparece. A história universal das linhagens é substituída por uma pré-história fabulosa da Espanha, com material tirado da *Crónica General* alfonsina; a qual, de forma geral, tem maior presença, quer como fonte, quer como modelo, nesta segunda versão, redigida depois da morte do Conde, do que na primeira.

Esta breve resenha das sucessivas tentativas historiográficas trecentistas em língua portuguesa mostra em primeiro lugar haver, já na primeira metade do século XIV, uma historiografia portuguesa a separar-se da de Castela e com fontes diferentes das da *Crónica Geral* alfonsina; e em segundo lugar que para a elaboração dessa historiografia contribuiu mais de um foco, sendo um deles a corte do conde de Barcelos, e outro, provavelmente, a própria corte régia. Muito importante e significativa é a integração de tradições épicas orais ligadas à luta pela independência.

Este espírito heróico, revigorado pelos sentimentos populares que inspiram a insurreição antifeudal de 1383-1385, juntamente com a consciência mais clara da personalidade pátria, irá animar as crónicas de Fernão Lopes, que retomará numa nova versão as crónicas trecentistas e que será o primeiro cronista-mor do Reino, cargo criado pela dinastia de Avis, como veremos a seu tempo. Com ele se consumará a criação de uma historiografia inteiramente portuguesa.

Ainda não foi deitado balanço ao património de recursos estilísticos legados por toda a massa, de resto muito irregular, dos textos incorporados, por transcrição, paráfrase ou tradução, nesta vasta enciclopédia histórica que é a *Crónica Geral* (textos latinos eclesiásticos, cantares jogralescos prosificados, cronicões áulicos ou conventuais, novelas de cavalaria, registos genealógicos, lendas românicas ou árabes, uma crónica muçulmana). Seria preciso, em primeiro lugar, distinguir nela vários níveis: o da simples prosificação de relatos orais tradicionais; o da prosa escrita mas ainda primitiva e tacteante, e o da prosa apurada, da autoria de mestres no ofício de escrever e já com formação literária eclesiástica. No entanto, a importância deste património pode ser exemplificada pela simples enumeração de elementos como os seguintes: a atitude desenvolta de um narrador que fala a um público ouvinte, o interpela por vezes, ou o convida com bom humor a mudar de assunto; interrupções hábeis, dir-se-ia que folhetinescas, de um enredo em sua fase mais palpitante, e à qual se regressa mais tarde, depois de esporeada a impaciência; efeitos de surpresa narrativa, como a de nomear finalmente uma personagem cuja importância se vinha sublinhando desde muitas linhas atrás; descrições pitorescas de trajos ou riquezas, armas, edifícios maravilhosos, das excelências de uma cidade e seu termo; larga movimentação de um cerco ou batalha; e exercícios retóricos, mobilizando velhos estereótipos de tradição eclesiástica em torno de uma situação humana definida (cartas de amor ou súplica; exortações morais e religiosas; diálogos ou discursos sublinhando actos momentosos, como investimentos de cargos, conselhos de guerra ou justiça, o uso dramático da personagem confidente, para desabafo e decisão audível de uma perplexidade moral; prantos fúnebres); exclamações, interrogações, apóstrofes, hipérboles glorificantes ou patéticas. Isto tudo sem embargo de uma composição narrativa onde a repetição e a inconsequência lógica abundam, de uma sintaxe predominantemente coordenativa quando não anacolútica, e de muita narração sumária, que às vezes nos sensibiliza pela crueza de traço.

Bibliografia

1. Textos

- Colecções de textos arcaicos, em latim ou em português, de história portuguesa: *Portugaliae Monumenta Histórica*, I, Scriptores, 1856 (org. por A. Herculano) e *Fontes Medievais de História de Portugal*, I, *Anais e Crónicas*, 2.ª ed., pref. e notas de A. Pimenta, Sá da Costa, 1982.
- *Crónica Geral de Espanha de 1344*, por Luís F Lindley Cintra, vol I, 1951, Introdução, vol II, 1954; e vol III, 1961, texto até cap. DXXXIX, Academia Portuguesa de História, Lisboa, com base no manuscrito de Lisboa e aproveitamento de outros textos portugueses e castelhanos; reimp fac--similada, IN-CM, 1983-84. O vol. IV e último desta ed. crítica onde surgem os textos relativos ao reino de Portugal, aliás reconstituídos, foi ed. em 1991 pela IN-CM O manuscrito de Paris foi parcialmente editado por A. Nunes de Carvalho com o título *História geral de Espanha composta em castelhano por el-rey de Leão e Castela D. Affonso, o sábio, trasladada em português por el-rey D. Dinis ou por seu mandado e continuada na parte que diz respeito a Portugal até ao ano de 1455, no reinado d'el-rey D Afonso V* ., Paris, 1863.
- *Crónica de 1344 que ordenó el Conde de Barcelos*, por Diego Catalán M. Pidal e Maria Soledad de Andrés, ed. Gredos, Madrid (texto castelhano), 1971
- *La Traducion Gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilha*, I *Introducción, texto anotado y índice onomastico*, 1975, II *Glosario*, 1977, ed. por Ramon Lorenzo, Instituto de Estudos Orense «Padre Feijóo»
- *Crónica del Moro Rasis*, ed. pluritextual por Diego Catalán M Pidal e Maria Soledad de Andrés, Gredos, Madrid
- *Livros das Linhagens* ed. de Alexandre Herculano, nos *Portugaliæ Monumenta Historica*, vol I, *Scriptores* Há uma publicação parcial (*Livro Velho I* e *II*) por Edições Bíblion, Lisboa, 1937 Os três primeiros nobiliários foram reeditados em outros tantos vols., sob o título de *Livro Velho 1*, *2* e *3*, respectivamente, pelo Gabinete de Estudos Heráldicos e Genealógicos, Lisboa, 1960-61-64, com introd., notas e índices por Luís Saldanha Monteiro Bandeira. Para os 2 primeiros, sob os títulos de «Livro Antigo» e «Livro Velho» existe um vol. de «Achegas» e outro de «Subsídios» destinados à sua coordenação, por Artur Nórton, Instituto Português de Heráldica, 1974 e 1971, respectivamente. Ed. crítica nos *Portugaliae Monumenta Historica*, Academia das Ciências, nova série, vols. 1 — *O Livro do Deão* (J. Piel e J. Mattoso), Lisboa, 1980, 2 — *O Livro de Linhagens do Conde D Pedro* (J. Mattoso) e 3 — *Livro Velho de Linhagens* (J Piel e J. Mattoso)
- *General Estoria*, versão galega do séc XIV, ed. por Ramón Martínez Lopez, Oviedo, 1963.
- *Crónicas Breves de Santa Cruz de Coimbra* ed. de Alexandre Herculano, nos *Portugaliae Monumenta Historica*, vol. I, *Scriptores*, e de Cruz, António *Anais, Crónicas e memórias avulsas de Santa Cruz*, Biblioteca Municipal do Porto, 1968 (ed. completada e corr. dos textos seleccionados para a ed. anterior por A. Herculano).
- Blöcken-Walter, Monica *Alfons I von Portugal — Studien zur Geschichte und Säge des Begründers des Portugiesischen Unabhängigkeit*, Zurique, Fretz und Wasmuth Verlag, 1966.
- *Crónica de como D Paio Correia [...] tomou este reino do Algarve aos Mouros*, publicada, segundo manuscrito do séc. XVIII, por Frei Joaquim de Santo Agostinho nas «Memórias da Literatura» da Academia Real das Ciências, vol. I, 1792, e nos *Portugaliæ Monumenta Historica*, vol. I, *Scriptores*. *Relação da vida da gloriosa Santa Isabel rainha de Portugal*, publicada por Frei Francisco Brandão, na *Monarquia Lusitana*, parte VI, apêndice, republicada por José Joaquim Nunes, Coimbra, 1921, sob o título de *Vida e Milagres de Dona Isabel, Rainha de Portugal*

- *Annales Alfonsi Portugallensium regis*, ed por M. Blöcken-Walter, Zurique, 1966 (*Alfons I von Portugal. Studien zur Geschichte und Säge des Begründers des Portugiesischen Unabhängigkeit*).
- Castro, Ivo de: *Vidas de Santos de um Manuscrito Alcobacense*, INIC, 1985.

2. Antologias e extractos

Dentre as já citadas antologias e crestomatias, utilizem-se especialmente as de José Joaquim Nunes e de Leite de Vasconcelos, e ainda.

- Pimenta, Alfredo: *Fontes medievais da História de Portugal*, I, na col «Clássicos Sá da Costa»
- Cintra, Luís Filipe Lindley: *«Crónica Geral de Espanha de 1344» — A Lenda do Rei Rodrigo*, com introd., notas e glossário, ed. Verbo, 1965.
- Mattoso, José. *Narrativas dos Livros de Linhagens*, selec , introd e comentários, IN-CM, 1983
- *Prosa Medieval Portuguesa*, apres , selec e notas de Hélder Godinho, col «Textos Literários», ed Comunicação, 1986. (Tem ampla bibliografia)

3. Estudos

- Como introdução ao problema da *Crónica Geral de Espanha* leia-se o ensaio de Pidal, Menéndez. *La Crónica General que mandó componer Afonso el Sabio*, de que há uma ed. no vol. *Estúdios literários* da col «Austral».
- Sobre a redacção portuguesa da *Crónica de 1344* não existe ainda um trabalho ao alcance do estudante A nossa exposição baseia-se no vol I (Introdução) da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, por Luís Filipe Lindley Cintra, em que pela primeira vez o problema é abordado analiticamente, e de que aconselhamos aos principiantes a leitura do resumo final sobre *Origens da Historiografia Portuguesa*, pp CDXII-CDXIX, e os esquemas de pp LXXXVII, CCX e CDXI, que permitem um relance acerca das suas conclusões. Estas devem, no entanto, ser actualizadas com as investigações que vamos referir no parágrafo seguinte.
- *A descoberta da Crónica portuguesa de Espanha e Portugal (1342)* deve-se a Pidal, Diego Catalán Menéndez *La Version Portuguesa de la «Crónica General»*, in «Romance Philology», XIII, n.º 1, 1959 Ver, do mesmo autor, *De Alfonso X al Conde de Barcelos*, Madrid, Gredos, 1962, especialmente pp 284-288, e a importante introdução à ed crítica do texto castelhano da *Crónica de 1344*, Madrid, 1971, já atrás referida.
- Fonseca, Fernando V Peixoto da *Les chroniques portugaises des «Portugaliae Monumenta Historica»*, in «Revue des Langues Romanes», 77, 1967 (introd. e uma ed do texto corrigido e seu estudo filológico).
- Os anais em latim que, com a historiografia castelhana e muçulmana, serviram de base à mais antiga historiografia portuguesa estão editados e estudados por David, Pierre *Études historiques sur la Galice et le Portugal du VIe au XIIe siècle*, Coimbra, 1947. Ver a propósito Sousa, Bernardo Vasconcelos e: *As Imagens do Mundo nos Anais de D Afonso Henrique*, in «A Imagem do Mundo na Idade Média» Actas, ICALP, 1992, pp 147-154.
- Sobre a épica medieval interessa conhecer a obra de Pidal já citada, *Poesia juglaresca y juglares*, e ainda, do mesmo autor, *La epopeya castellana através de la literatura*, Buenos Aires, 1945, e *España y su Historia*, I, Madrid, 1957, e o volume póstumo *La Épica Medieval, desde sua origenes hasta su disolución en el romancero*, España-Calfe, 1992.
- Catalán, Diego: *Crónica General de España 1344*, Madrid, 1970

- Santos, Aida: *Estratégias de Enunciamento na narrativa da Batalha do Salado*, «Línguas e Literaturas», Rev. da Fac. de Letras do Porto, II série, X, 1393, pp. 62-99.
- Sobre a épica medieval portuguesa: Saraiva, António José: *História da Cultura em Portugal*, vol. I, Lisboa, 1950, cap. IV; *Sobre o texto da tradição épica de Afonso Henriques*, in *Les langues néo--latines*, Janeiro-Março de 1968; *A Épica Medieval Portuguesa*, «Biblioteca Breve», 1979; *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988, pp. 151-165. *O autor da Narrativa da Batalha do Salado e a refundição do Livro do Conde D. Pedro*, in «Boletim de Filologia», tomo XXII, Lisboa, 1971; *A Cultura em Portugal — Livro II*, Bertrand, 1984 (contém na parte 4, pp. 117-167, um ensaio de reconstituição do canto jogralesco de D. Afonso Henriques).
- Mattoso, José: *João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz*, in «Boletim de Filologia», XXVIII, 1983, pp. 33-122 (origens tardias da lenda de Egas Moniz), e *A Primeira Tarde Portuguesa*, 1978 (ambos os textos estão recolhidos em *Portugal Medieval — novas interpretações*, IN-CM, 2.ª ed., 1992, pp. 11-35 e 409-435. A mais antiga versão da lenda da aparição de Cristo encontra-se no *Livro dos Arautos*, ed 1977 por Aires A. Nascimento.
- Sobre os *Livros das Linhagens*: Lapa, Rodrigues: *Lições de Literatura Portuguesa*, 10.ª ed. rev., 1981, onde se encontra também um estudo sobre as *Crónicas Breves de Santa Cruz*.
- Cintra, F. Lindley: *A Lenda de Afonso I, rei de Portugal (origens e evolução)*, ICALP «Revista», n.º 16-17, 1983, pp. 64-78.
- Mattoso, José *A Nobreza Medieval Portuguesa*, Estampa, Lisboa, 1981, reed. 1985, especialmente pp. 35-100, e *Ricos-Homens, Infanções e Cavaleiros*, Guimarães Ed., 1982, reed 1985, além da Introdução à nova série de *Portugaliae Monumenta Historica*, 1980 *A Literatura Genealógica e a Cultura da Nobreza em Portugal (sécs. XIII-XIV)*, estudo interessante de *Portugal Medieval — novas interpretações*, IN-CM, 1992, pp. 309-328.
- Rossi, Luciano: em *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, tem um sucinto e excelente estudo da estrutura e fontes das narrativas dos *Livros das Linhagens*, sobretudo da «Lenda de Gaia».
- Godinho, Hélder: *Em Tomo da Idade Média*, Univ. Nova de Lisboa, 1989
- Esteves, Elisa Rosa P. N.: *O Romance de Rodrigo*, Fórum de Literatura e Teoria Literária, vol 4, n.º 1, Dezembro, UTAD, Vila Real, 1992, pp. 53-67.
- A falta de originalidade nacional e a de um justificativo interesse histórico-literário levaram-nos a excluir do nosso estudo da prosa medieval numerosas versões, sobretudo de textos latinos, que se encontram entre os códices provenientes da livraria conventual de Alcobaça ou que foram descobertos noutras bibliotecas: regras monásticas, vidas de santos, textos bíblicos, visões, obras didácticas para uso do clero, tratados morais alegóricos, um fabulário, etc. O leitor pode encontrar muitos desses textos nos *Portugaliae Monumenta Historica*, secção *Scriptores*. O *Inventário dos Códices Alcobacenses*, por Ataíde e Melo, 1930-32, tem algumas inexactidões. A importância cultural de tais obras é discutida na *História da Cultura em Portugal*, de A. J Saraiva, vol. I, e o estudo exemplificativo dos diversos géneros pode ser feito nas crestomatias e selectas indicadas. No primeiro capítulo da Introdução da *História da Literatura Portuguesa* por A. da Costa Pimpão, 1959, vem uma extensa relação bibliográfica desses textos. Em *Estudos da Cultura Medieval*, I, 1969, II, 1972, Mário Martins deu de alguns deles resumos e comentários O mesmo autor fez estudos literários sobre certas obras copiadas em Alcobaça, em Santa Cruz de Coimbra e em Lorvão (*Vida de S. Rosendo, Vida de S. Teotónio, Livro das Aves, Sermões de Frei Pais de Coimbra*), em *Alegorias, Símbolos e Exemplos morais da literatura medieval portuguesa*, Lisboa, 1975.

Capítulo IV

A Prosa de Ficção

Génese da ficção medieval em prosa

Tal como aconteceu com a poesia lírica e (adiante veremos) com o teatro, a narrativa medieval de carácter mais ou menos imaginário resulta da síntese entre a tradição literária latina que o clero pôde manter e a tradição ou inventiva oral jogralesca. A uma série de poemas narrativos de cunho apologético ou hagiográfico produzido pelo clero na Alta Idade Média, sucederam, nos pequenos renascimentos latinizantes das cortes germânicas (como o renascimento anglo-saxónico, o carolíngio e o otónida), poemas heróico-apologéticos representativos da aliança de então entre a aristocracia militar feudal e a aristocracia letrada eclesiástica. Seguidamente, ao progresso das línguas nacionais corresponde o surto de poemas ou prosificações, narrativas em língua vulgar, ainda mais ou menos influenciadas pela retórica latina, mas de tema nacional, o que se verificou primeiro nos povos onde o Latim não dominou o falar céltico ou germânico (Irlandeses, Anglo-Saxões, Germanos de além-Reno). Aparecem depois em versões corteses da língua de *oïl* os romances de matéria greco-romana (Alexandre Magno, Eneias, Guerra de Tróia, etc.), cuja transmissão ainda só podia ser eclesiástica. Mas, quase contemporaneamente, no século XII, emergem do anonimato pela escrita as canções de gesta, centradas em torno de heróis ou rebeldes mais ou menos lendários e projectadas três séculos atrás, nos tempos carolíngios, como a *Chanson de Roland*, cuja origem jogralesca não oferece grandes dúvidas, apesar de nos aparecer já reelaborada por um clérigo ou outro poeta de corte. E desenvolvem-se os grandes ciclos épicos nacionais: os *Niebelungos* germânicos, as *sagas* irlandesas, os cantares castelhanos do Cid, de Bernardo de Cárpio ou dos Infantes de Lara, e os lais bretões, por exemplo, e também poemas jogralescos sobre matéria da Antiguidade. Um poeta francês distinguiu três matérias (*matières*): de França, de Bretanha e de Roma. a Grande.

A matéria de Bretanha, que originariamente exprimia, na figura lendária do rei Artur, a reacção nacional das populações célticas perante o domínio do invasor anglo-saxónico, e que já se inserira na historiografia em latim da Grã-Bretanha, acaba por chegar à corte franco-normanda inglesa e às cortes senhoriais do Centro-Oeste da França, graças a Maria de França e a Chrétien de Troyes. Então o simbolismo religioso e nacional das origens célticas é deformado pelo desenvolvimento de dois temas cuja incompatibilidade só mais tarde será sentida: o culto do Amor, fatal e independente, senão adversário, do sacramento matrimonial cristão, tema de fonte evidentemente occitânica e clássica; e o idealismo cavaleiresco de cruzada, exaltador da fidelidade feudal e da graça divina. Nesta fase da matéria arturiana avultam as histórias do amor inquebrantável entre Flores e Brancaflor, do amor fatal e pecaminoso entre Lançarote e a rainha Genebra, entre Tristão e Isolda. Mas segue-se outra fase, influenciada por movimentos de reacção monástica e cruzadista, como o de Cister, ou talvez até já por uma nova religiosidade, como a dos Franciscanos e Espirituais; e então, nas novelas do ciclo bretão erradamente atribuídas a Map, a Boron ou, posteriormente, de autores alemães, o amor passa a desempenhar um papel negativo em contraste com o ideal de valentia e castidade, e os cavaleiros donzéis (Boors, Perceval ou Parsifal, e Galaaz) logram antegozar na terra a bem-aventurança celeste, depois de imensas e extremas provações, antecipando-se à Divina Comédia de Dante na visão das penas do Inferno para os amores adulterinos.

A matéria de Bretanha em Portugal

Nesse mesmo meio palaciano onde se apreciava e coleccionava a poesia lírica não podia faltar o interesse pelos relatos de aventuras de amor e cavalaria, difundidos por poemas jogralescos e finalmente fixados em prosa, como vimos anteriormente. D. Dinis e os poetas seus contemporâneos aludem com frequência a personagens romanescas, como Tristão e Isolda, Merlim, Flores e Brancaflor; e quem quer que coleccionou o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* encabeçou-o com a tradução em verso de cinco lais da fase cortês-sentimental, dos quais três, referentes a Tristão, são provadamente traduzidos do Francês.

É de presumir que adaptações portuguesas ou castelhanas de histórias da Bretanha fizessem parte do repertório dos jograis peninsulares. Mas, independentemente disso, realizaram-se no último quartel do século XIII, talvez já na corte de D. Afonso III, traduções de romances franceses em prosa do ciclo da *Demanda do Graal* e talvez de outros. Manuscritos do século XV conservam uma tradução da terceira parte deste ciclo, conhecido pelo nome de *Demanda do Santo Graal*; outro manuscrito do século XVI reelabora uma versão (ou várias) da primeira parte, intitulada *José de Arimateia*, a que atribui a data de 1314: quanto à segunda parte, intitulada *Merlim*, sabemos ter existido na livra-

ria de D. Duarte. A cópia quinhentista de *José de Arimateia* é dedicada a D. João III, grande aficionado de romances de cavalaria.

Não está ainda esclarecido em que condições foram produzidas as duas primeiras partes da versão portuguesa do ciclo do Graal. Quanto à terceira parte, provaram Rodrigues Lapa e Ivo de Castro que o manuscrito da *Demanda* portuguesa é cópia quinhentista de um original do último quartel do século XIII, traduzido do francês para português por Frei João Vivas. Sobre esta tradução portuguesa fez-se depois uma tradução castelhana, que em numerosos lusismos vocabulares e gramaticais deixou vestígios do texto utilizado. A argumentação a favor de uma redacção portuguesa do século XIII baseia-se num conjunto de arcaísmos lexicais e morfológicos do texto conhecido, mas há razões para supor uma estrutura narrativa relativamente tardia na própria fonte francesa mais directa, onde parecem cruzar-se motivos provenientes de vários romances de matéria bretã.

O ciclo pertence à última fase das sucessivas versões da matéria de Bretanha, na qual os feitos de cavalaria e os enredos de amor foram adaptados a uma intenção religiosa. Conta a proveniência do Santo Graal, ou vaso que continha o sangue de Cristo, recolhido por José de Arimateia e por ele transportado, através de múltiplas vicissitudes, desde Jerusalém até ao castelo de Corberic em Inglaterra, onde ficou guardado pelo «Rei Pescador», misteriosamente doente; as profecias de Merlim, anunciando os novos tempos que seriam inaugurados pela chegada de um predestinado, capaz de romper o encantamento do Santo Graal; as longas e complicadas aventuras que servem para pôr à prova a virtude dos cavaleiros do rei Artur lançados na busca do Graal, prova a que só resistem Boors, Perceval e Galaaz, aos quais é dado como prémio a graça da vida «espiritual» antes de se despojarem da carcaça terrena; finalmente o colapso do reino de Logres e a morte do rei Artur no meio de sangue, traições e lágrimas. Esta história teve várias versões, das quais a conhecida em Portugal foi a falsamente atribuída a Roberto Boron.

O interesse da tradução portuguesa está em que ela nos oferece o mais antigo texto português em prosa literária, embora de matéria não original. A ordenação geral, a sucessão dos episódios, o processo de narrar são, evidentemente, qualidades do autor, e não do tradutor, que, aliás como os seus confrades desta época, não tinha a precaução da fidelidade escrupulosa ao texto traduzido. Mas a linguagem (o vocabulário, a construção sintáctica, as locuções e o ritmo) teve o tradutor de a ir buscar ao seu próprio fundo idiomático. Ora ressalta da primeira leitura a perfeita fluência da prosa do tradutor, a regularidade e boa composição sintáctica, e ao mesmo tempo a ductilidade estilística

com que se adapta, ora a narrativas movimentadas de combates, ora a largas tiradas oratórias. Na tradução da *Demanda* pode dizer-se que a prosa narrativa portuguesa aparece amadurecida e inteiramente apta para obras originais. Convém notar que se trata de uma prosa destinada a ser ouvida e não lida individualmente, em estilo falado, com frequentes interpelações ao ouvinte, que fazem sentir constantemente a presença do enunciador, com largo recurso ao diálogo — notavelmente fluente — e abundante em interjeições exclamativas. Não lhe falta sequer o ritmo cantante e redondo adequado à leitura em público.

À data em que se conclui esta tradução estava sem dúvida criado o instrumento linguístico adequado à narrativa, não apenas ficcionista mas também histórica. Confirmam esta conclusão traduções feitas na corte, como vimos a propósito da historiografia, e que já incluem textos de matéria greco-romana, carolíngia e bretã, além de prosificações de gestas jogralescas portuguesas e castelhanas; e traduções em Alcobaça ou outros conventos de originais latinos — particularmente a do maravilhoso conto de *Barlaão e Josafate* (versão cristã da história de Buda), a da *Visão do Cavaleiro Túndalo*, de que há duas versões diferentes, além de um *isopete*, ou fabulário, de *exemplos*, ou contos moralistas, e de hagiografias como as de S. Brandão e Sto. Amaro, portadoras do velho mito da ilha Afortunada, verdadeiro paraíso terrestre, tão importante para a ideologia dos Descobrimentos.

Sob outro aspecto é, ainda, significativa a tradução portuguesa da *Demanda do Santo Graal*. A obra tem uma intenção religiosa e representa, relativamente à moral cortês que inspira os cantares de amor, uma completa inversão de valores. Ao passo que na lírica cortês, como em todo o romance cortês anterior a esta fase, se exalta o amor como o caminho para a felicidade e a perfeição moral, na *Demanda* todo o amor é considerado pecaminoso, e a virgindade recomendada como o estado mais perfeito. O antigo herói, modelo de cavaleiros e amantes, Lançarote do Lago, vê-se eclipsado por seu filho, que é também a sua réplica, Galaaz, o qual não quis conhecer nunca mulher.

O romance tem um arcaboiço simbólico muito bem concatenado que exprime alegoricamente uma doutrina moral e religiosa, relacionada talvez com a heresia dos Espirituais, que anunciavam o advento de uma nova Igreja, a do Espírito (Santo). Pode supor-se que a sua tradução revele o extravasamento para os meios laicos dos problemas morais e religiosos, que durante a Alta Idade Média são de especulação quase exclusiva do clero, e corresponda ao alargamento dos interesses culturais da aristocracia nobiliária portuguesa, a qual se sugestionou por esta obra até ao ponto de adoptar muitos dos nomes novelescos: Lançarote, Perceval, Tristão, Guiomar, etc.

A influência em Portugal do ciclo bretão foi prolongada. As cópias hoje existentes são, como vimos, dos séculos XV e XVI, o que significa que desde fins do século XIII até àquela época a obra não deixou de ser lida. Fernão Lopes, na primeira metade do século XV, refere-se repetidamente aos seus protagonistas, um dos quais, Galaaz, teria servido de modelo a Nuno Álvares Pereira. A D. João III são dedicados vários textos cavaleirescos.

O «Amadis de Gaula» e o problema da sua autoria

Se abundam na literatura medieval portuguesa hoje conhecida as referências à *Demanda do Santo Graal*, são muito escassas, em compensação, a um outro romance célebre e escrito na Península Ibérica, o *Amadis de Gaula*, que, ao contrário do ciclo do Graal, não existiu na livraria de D. Duarte.

Este facto é importante para a discussão do problema da língua em que teria sido escrito o primitivo original da obra.

Nenhuma prova apareceu até hoje capaz de dirimir a polémica entre os que defendem a tese da autoria portuguesa e os que defendem a da autoria castelhana.

A favor da tese castelhana alega-se o facto de ser castelhano o único texto até há poucos anos conhecido da obra, o da primeira edição, feita em Saragoça, 1508, por García Rodriguez, ou Ordoñez, de Montalvo; e o facto de existirem alusões espanholas ao romance e até um seu fragmento, em castelhano, do século XV, ao passo que em Portugal essas alusões datam somente da segunda metade do século seguinte.

A favor da tese portuguesa alegam-se, primeiramente, a alusão de Zurara na *Crónica de D. Pedro de Meneses* a um Vasco de Lobeira que teria sido o autor do romance; em segundo lugar, o facto de no texto da versão castelhana figurar um *lais de Leonoreta*, traduzido de um original português tardiamente conservado no *Cancioneiro da Vaticana* e subscrito por João de Lobeira; em terceiro lugar, o facto de na mesma versão castelhana se afirmar que o «senhor infante D. Afonso de Portugal» (que só poderia ser o futuro Afonso IV ou o seu tio do mesmo nome, irmão de D. Dinis) mandou alterar determinado episódio do romance; e, finalmente, uma referência que faz ao romance, em dois sonetos escritos em linguagem arcaizante, o poeta quinhentista António Ferreira, que, segundo testemunho do filho, tinha em vista um texto trecentista português ainda então existente.

Os argumentos a favor da tese portuguesa não são de modo algum decisivos. Zurara escrevia pelo menos século e meio depois da primitiva versão, que ninguém antes dele mencionara em Portugal, nem mesmo Fernão Lopes, que tem alusões a romances de cavalaria. O episódio em que figura o cantar de amor de Lobeira é um incidente sem sequência, simples anexo, que poderia facilmente surgir por interpolação feita em versão posterior à primitiva.

Quanto à intervenção do «senhor infante D. Afonso de Portugal», só prova que, anteriormente à alteração que ele mandou introduzir, já o romance existia. Este último facto revela que o infante interveio numa versão nova do romance, diferente da primeira. E nada garante que a versão em que teriam colaborado um Lobeira (ou dois) e o infante português, e que António Ferreira pôde ler ainda no século XVI, não fosse ampliada ou traduzida a partir de um primeiro texto castelhano, embora a coincidência de várias notícias e a filiação provada entre João e Vasco Lobeira pareçam indicar a existência de textos portugueses trecentistas do romance. Não se pode portanto decidir qual fosse a língua da primitiva versão do *Amadis*, mas é plausível que anteriormente à edição de Montalvo existissem diversas versões da obra e que uma delas fosse realizada por portugueses, talvez por um dos Lobeiras, sob patrocínio do «Infante de Portugal», filho ou irmão de D. Dinis. Ainda no século XVI parece haver conhecimento de um texto português antigo da obra, sobre cujo tema e linguagem arcaica se inspirou o poeta António Ferreira em dois sonetos. Em 1957 foram publicados alguns fragmentos de uma versão castelhana do século XV, mas isso não altera substancialmente os dados do problema, salvo ao revelar que Montalvo suprimiu extensas partes do texto anterior.

Em qualquer caso, o *Amadis* é uma obra peninsular, contemporânea ainda da primeira fase da poesia de corte medieval, e mais representativa do que a *Demanda do Graal* da galantaria palaciana peninsular idealizada nas cantigas de amor. Só conhecemos, aliás, uma versão certamente já muito «polida» e floreada pela galantaria ainda mais requintada do Renascimento, da qual veio a ser, por seu turno, um dos principais paradigmas.

Amadis é o fruto dos amores clandestinos de Elisena e do rei Perion, que o abandonam às águas do mar. Salvo por uma família que lhe não sabe a origem, vem a ser escolhido para pajem da infanta Oriana, a quem a rainha apresenta com estas palavras: — «Amiga, este é o donzel que vos servirá». O donzel guarda tais palavras no coração, e desde aí a sua vida desdobra-se num longo «serviço» inteiramente consagrado à amada. Durante muito tempo, a timidez inibiu-o de se declarar. Depois, o amor entre os dois foi um segredo cuidadosamente guardado. Ninguém sabia que era por Oriana que Amadis se arriscava a combates assombrosos com gigantes ou monstros. O cavaleiro invencível quase deixa cair a espada das mãos ao ver, da arena de combate, a «senhora» na assistência; e quando, por um mal-entendido, ela o acusa injustamente de infidelidade, resolve deixar o mundo e fazer-se ermitão. O longo serviço de Amadis teve no entanto a sua recompensa carnal: uma aventura propícia deixa os dois namorados a sós na floresta, e, escreve o autor, «naquela erva e em cima daquele manto, mais por graça e comedimento de Oriana que por desenvoltura e ousadia de Amadis, foi feita dona a mais formosa donzela do mundo».

O tema da sensualidade que percorre o *Amadis* traduz uma concepção de vida bem diferente, portanto, da que está simbolizada na *Demanda do Graal*. O ideal do cavaleiro ao mesmo tempo façanhudo e generoso, fogosamente combativo mas terno e suspiroso no amor; roído de cruéis, graves ou mortais desejos, mas fielmente casto; ao serviço de uma paixão bem humana, mas cujo

preço é a vitória sobre incríveis e infindáveis dificuldades de todos os géneros — esse ideal, em cuja confecção, no *Amadis*, se reconhece a participação do maravilhoso bretão e da gesta francesa, corresponde bem ao comedimento de uma aristocracia cada vez mais palaciana. Falta-lhe o picante do amor adulterino e trágico de *Tristão* ou de *Lançarote*, bem como o ascetismo que o profliga e corrige na *Demanda*, embora acuse claras influências do maravilhoso arturiano.

Trata-se na realidade de uma obra integrada num sistema social que dá um lugar ao amor na ordem estabelecida, fixando-lhe regras e reconciliando-o com o casamento, embora, por espírito de fidelidade formal ao ideal amoroso da matéria de Bretanha, esse casamento apareça como posterior à união carnal dos amantes. A virtude é premiada no *happy-end* com que se encerra a obra. O *Amadis* constituiria, afinal, um manual romanceado das virtudes do bom amador cortesão seu contemporâneo. Os discursos grandíloquos dos cavaleiros a quem os respectivos «serviços» amorosos impõem justas em passagens de floresta, os diálogos melífluos e conceituosos dos amantes ou das homenagens cerimoniosas, as cartas, mensagens de desafio ou de queixume, oferecem modelos retóricos de vida fidalga, por entre um rosário de aventuras empolgantes. Não sabemos até que ponto poderemos responsabilizar o texto ou textos primitivos do romance pelo espírito que desabrocha na redacção de Montalvo. Mas chispas deste cavaleirismo mesureiro e bem-falante encontram-se ao longo do século XV na Ínclita Geração, em Afonso V e seu cronista Zurara, no *Cancioneiro Geral*, editado em 1516.

No século XVI a obra dará origem a todo um ciclo, constituído por nada menos de doze novelas de cavalaria (ciclo dos Amadises), em competição com o ciclo mais recente, e nele inspirado, dos Palmeirins. Graças a estes dois ciclos, graças às suas traduções e adaptações, a Península converter-se-á no último foco irradiador de imaginação cavaleiresca para toda a Europa Ocidental, o que então corresponde a um certo seu arcaísmo relativo de estrutura social e respectiva ideologia.

A tradução de romances de cavalaria continua no século XV com a *História do Imperador Vespasiano*, de que há um precioso incunábulo lisboeta datado de 1496; são de início desse século ou do final do anterior as primeiras traduções ou adaptações portuguesas de ficção alegórica em prosa; entre elas salienta-se o *Orto do Esposo*, a nossa primeira colectânea conhecida de *exemplos*. A ausência entre nós do conto satírico, ou *fabliau*, bem como da ficção alegórica ou apologal (o segundo *Romance da Rosa* ou o *Romance da Raposa*, por exemplo), pode aproximar-se da, pelo menos aparente, insignificância do nosso teatro medieval popular, nomeadamente da farsa sua afim, antes de Gil Vicente.

Bibliografia

1. Textos

- *Demanda do Santo Graal* (versão portuguesa): ed. diplomática incompleta por Karl von Rheinhardstoettner, Berlim, 1887 (fls. 1 a 70 do manuscrito). Ed. de Auguste Magne, Rio de Janeiro, 1944, 3 vols., sendo o último de glossário incompleto e bibliografia (ed. nem sempre fiel, quer quanto à leitura paleográfica, quer por terem sido suprimidos sem aviso alguns passos); ed fac-similada e transcrição melhorada pelo mesmo autor, 3 vols., 1955-65; ed de J.-M. Piel e I. F Nunes, IN-CM,· 1988, versão modernizada por Heitor Megale, ed. Univ de São Paulo, 1988.
- *Joseph ab Arimatia*, do pseudo-Boron. ed. paleográfica, com introd , notas e glossário por Henry Hare Carter, da versão portuguesa de 1313-14, segundo cópia incorrecta do séc XVI, Chapel Hill, University of North Caroline Press, 1967. Está em preparação uma ed. crítica por Ivo Castro, Centro de Linguística das Universidades de Lisboa.
- Texto crítico da *Lenda dos Santos Barlaão e Josefate, tirada do códice de Alcobaça*, Vasconcelos Abreu e Gonçalves Viana, Lisboa, 1898, reprod. paleográfica por Richard D. Abraham, 1938, ed. fotolíptica pela Junta de Investigações do Ultramar, introd. e notas de Margarida Correia de Lacerda, 1963. Castro, Ivo de *et alii* (ed.): *Vida de Santos de Um Manuscrito Alcobacense*, Centro de Estudos Geográficos, Lisboa, 1985.
- *Amadis de Gaula*: reprod. da ed de 1508 na «Biblioteca de Autores Españoles» (Rivadeneyra), vol. 40, 1857; nova ed. por Edwin B. Place, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 4 vols., Madrid, 1959-69.
- Muitos dos textos referidos encontram-se em *Portugaliae Monumenta Historica*, secção *Scriptores*, ou em números da «Revista Lusitana» Para informação precisa, consultar Cintra, Maria Adelaide Vale: *Bibliografia de Textos Medievais Portugueses*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 2.ª ed , 1960. (Recensão de Luciana Stegagno Picchio incluída no seu vol. *A Lição do Texto — Filologia e Literatura — I — Idade Média*, Edições 70, Lisboa, 1979). Ed. de *Crónica Troyana*, por Ramón Lorenzo, Corunha, 1985.

2. Antologias

- Textos da *Demanda* e do *Joseph ab Arimatia* nas crestomatias e selectas anteriormente citadas de José Joaquim Nunes, Rodrigues Lapa e Pereira Tavares.
- *Demanda do Graal*, org , introd. e notas de Maria Leonor Carvalhão Buescu, «Textos Clássicos Verbo», 1968, que também organizou *Perceval e Galaal, Cavaleiros do Graal*, «Biblioteca Breve», n.º 125, 1991.
- Traduções de textos do *Amadis* em vols. próprios das col. «Textos Literários», «Clássicos Portugueses» e «Atlântida», o primeiro organizado por Rodrigues Lapa e os dois últimos (sendo o último mais actualizado) por F. Costa Marques.
- Afonso Lopes Vieira fez do *Amadis* uma adaptação a seu gosto, *O Romance de Amadis*, Lisboa, 1925.
- Oliveira, Corrêa de/Machado, Saavedra: *Textos Medievais Portugueses*, 5.ª ed., Coimbra Editora, 1974.
- Godinho, Hélder: *Prosa Medieval Portuguesa*, Ed. Comunicação, 1986.
- Buescu, M Leonor Carvalhão: *Perceval e Galaaz, Cavaleiros do Graal*, «Biblioteca Breve», n.º 125, 1991.

3. Estudos

- Pelayo, Menéndez y: *Orígenes de la Novela*, Madrid, 1905-1910, reed. 1943.
- *Arthurian Literature in the Middle Ages*, dir. de R S Loomis, Oxford, 4.ª edição, 1969.
- Malkiel, Maria Rosa Lida de *La Literatura Artúrica en España y Portugal*, in *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, 1966
- Lapa, M. Rodrigues: *Lições de Literatura Portuguesa — Época Medieval*, 10.ª ed rev. e aum., Coimbra Editora, 1981. Traz ampla bibliografia comentada.
- *Miscelânea de Língua e Literatura Medieval*, Rio de Janeiro, 1965, *A Questão do «Amadis de Gaula» no Contexto Peninsular*, in «Grial», 27, 1970.
- Entwistle, J.. *A Lenda Arturiana nas Literaturas da Península Ibérica*, trad. de A. Álvaro Dória, rev e acresc. pelo autor, Imprensa Nacional, Lisboa, 1942.
- Marx, J *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, 1966.
- Piel, J M. *Anotações críticas ao texto da «Demanda do Graal»*, «Biblos», 31, 1946.
- Keller, J E.: Motif. *Index of medieval spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee, 1949
- Rodriguez-Moñino, António/Carlo, Augustín Millares/Lapesa, Rafael: *El primer manuscrito del Amadis de Gaula*, Madrid, 1957 (trata-se de um fragmento quatrocentista, em castelhano).
- Tomé, J. L Pensado. *Fragmento de um «Livro de Tristán» galaico-português*, ed. e estudo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santiago de Compostela, 1962.
- Soberanos, Amadeu J *La version galaico-portugaise de la Suite de Merlin*, Vox Romanica, 38, 1979, pp 174-193
- Gual, C. García *Primeiras Novelas Europeas*, 2.ª ed revista, Istmo, Madrid, 1988 (obra de iniciação com larga bibliografia comentada)
- Castro, Ivo: *Livro de José de Arimateia*, dissertação de doutoramento, Fac. Letras de Lisboa, 1984; *Quando foi copiado o «Livro de José de Arimateia»*, «Boletim de Filologia», XXV, 1976-79; *Sobre a data da Introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata*, «Boletim de Filologia», XXVIII, 1984 *Nota sobre o «Livro de José de Arimateia»*, «Revista Fac. Letras», Lisboa, 5.ª série, 2, 1984
- Moisés, Massaud: *A Novela de Cavalaria Portuguesa (achega bibliográfica)*, in «Revista de História», S Paulo, 29, 1957, e, entre outros estudos *ibidem* do mesmo autor, *À Margem da Demanda do Graal*, 10, 1955
- Bruneti, Almir de Campos. *A Lenda do Graal no Contexto Heterodoxo Português*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1974
- Martins, Mário: *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, ed Brotéria, Lisboa, 1975
- Frappier, Jean. *Le Roman jusqu'à la Fin du XIIIe siècle*, in «Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters», t IV, Heidelbergue, 1978, pp 183-211
- Rossi, Luciano. *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1979 (além de estudar o ciclo arturiano em português e o *Orto do Esposo*, tem observações importantes sobre aspectos originais das versões alcobacenses dos exemplos e hagiografias com ampla difusão europeia)
- Yllera, Alicia: *Tristan e Iseo*, Madrid, 1984
- Nascimento, Aires A. *Navegatio Brandani: Aventura e Circularilade*, in *As Imagens do Mundo na Idade Média, Actas*, ICALP, pp 215-223 (boa condensação de numerosa bibliografia internacional sobre a elaboração textual e ideológica da Lenda de S. Brandão).

- Megale, Heitor: *A demanda portuguesa de Viena: Confronto das edições Magne, em* «Boletim de Filologia», XXXI, 1986-87, pp. 133-160 (crítica severa da 2.ª ed de Augusto Magne)
- Miranda, José Carlos *A Demanda do Graal e o Ciclo Arturiano da «Vulgata»*, Porto, ed. de autor, 1993.
- Júdice, Nuno: *O Espaço do Conto Medieval*, Vega, 1991 (origens orais e estruturas daí decorrentes para a narrativa literária; análise narratológica explicativa de vários contos).
- Saraiva, António José. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988, pp 44-102.
- Jauss, Hans Robert: *Alterità e Modernità della Letteratura Medievale*, Bollati Boringheri, Milão, 1989 (trad it. aum de *Alterität und Modernität des Mittelalterlichen Literatur*, W Fink, Munique, 1977), espec. pp. 203-268, sobre a teoria dos géneros narrativos medievais.
- Ver mais bibliografia nas antologias atrás indicadas

2.ª Época

De Fernão Lopes a Gil Vicente

Capítulo I

Introdução

A sociedade

A partir de meados do século XIV, o antagonismo entre a organização feudal e as forças que dela irrompem com o crescente desenvolvimento do comércio, da circulação monetária, das cidades, etc., dá lugar a insurreições sangrentas, particularmente na Flandres. Os senhores têm de fazer face, não apenas à rebelião dos mercadores e mesteirais nas cidades, mas também às insurreições de grandes massas de camponeses (*jacqueries*), tanto mais oprimidos quanto mais as rendas senhoriais se desvalorizam em consequência do desenvolvimento da riqueza mobiliária.

Este mesmo desenvolvimento, permitindo aos reis o recurso aos empréstimos, a novos tipos de impostos, aos lucros da manipulação da moeda, etc., é também uma das causas do fortalecimento do poder real relativamente às grandes casas senhoriais. Os reis encontram o apoio das novas camadas que lutam contra o feudalismo. A centralização administrativa daí resultante acarreta uma numerosa classe de funcionários mais ou menos letrados.

A Igreja atravessa uma época conturbada ao longo dos séculos XIV e XV. Surgem novas heresias, como os Lolardos na Inglaterra e os Hussitas na Boémia, que se expandem largamente entre os camponeses e a população das cidades; a autoridade do Papa é repetidamente atacada, e arrasta-se durante muitos anos o conflito entre o Papa e o Concílio, que pretendia sobrepor-se-lhe. Durante um longo período, em consequência de divergências internas da Igreja, existiram dois papas antagonistas, um em Roma, outro em Avinhão, cada qual deles apoiado por uma parte dos reis europeus. Os príncipes auxiliaram por vezes os movimentos antipapais.

Em Portugal, concluída a conquista do território, a nobreza achou-se privada dos recursos que obtinha pela guerra, e o seu poder económico declinou em face da burguesia das cidades, que beneficia de por um comércio cada vez mais activo com o exterior, principalmente com a Inglaterra, Flandres e França. A estrutura feudal agrária é, por outro lado, fortemente abalada.

Adiantando-se o processo de emancipação dos servos ou adscritos, já findo no século XIII, o progresso dos camponeses mais folgados, os cavaleiros-vilões, mina certos rendimentos da nobreza.

A necessidade para os nobres de compensar este declínio relaciona-se com as aventuras guerreiras do reinado de D. Fernando; mas, por outro lado, este rei protege o comércio marítimo, pois que ele era uma das principais fontes do enriquecimento e fortalecimento da Coroa.

A crise dinástica que se segue à morte de D. Fernando serve de rastilho à rebelião das cidades de Lisboa, Porto e outras, à conjura de famílias nobres preteridas da posição palaciana dominante, em especial de jovens cavaleiros prejudicados pelos privilégios de primogenitura, e a uma insurreição de camponeses, constituindo no conjunto uma coligação contra o poder senhorial (1383), à volta do Mestre de Avis, D. João. A maioria da nobreza apoia D. João de Castela, herdeiro da coroa segundo o direito feudal. Finalmente, D. João I sobe ao trono depois de eleito nas Cortes, que se consideram depositárias da soberania nacional e que conseguem, juntamente com a Câmara de Lisboa, exercer certo controlo sobre o poder monárquico.

Este, porém, tende a refazer-se, e a nobreza, reconstituída a partir dos filhos de D. João I e de Nuno Álvares (e incluindo adventícios), muda de estrutura, perdendo o seu carácter local. A luta recomeça com episódios sangrentos, após a morte de D. Duarte, a propósito da questão da regência. É uma luta entre fracções da nobreza, que eventualmente buscam apoio exterior. O infante D. Pedro, como D. João I, recorre ao apoio, sem finalmente o conseguir, da burguesia de Lisboa, outras cidades e vilas para conquistar o poder. A aristocracia militar encontrara uma nova razão de ser: a guerra de conquista em Marrocos iniciada em 1415 com a tomada de Ceuta, e os saques e resgates nas terras descobertas na costa de África.

Com D. João II, o tráfego do ouro na costa de África, para o qual se fundou a fortaleza-feitoria de S. Jorge da Mina, vem fortalecer a posição da Coroa, sob cuja forte direcção passava a realizar-se a exploração geográfica e económica das novas terras descobertas. O fortalecimento da Coroa significava o da nobreza, cortês, porque era nesta que principalmente se recrutava o pessoal administrativo e militar dirigente das empresas ultramarinas; mas impunha um novo tipo de governo centralizado, em que as casas senhoriais perdiam a sua autonomia e os nobres se concentravam na corte, em torno do rei, como um corpo disciplinado e burocratizado. Esta transformação não se faz sem conflitos, que enchem todo o reinado de D. João II. Mas o seu resultado final é o de colocar nas mãos desta nobreza de novo tipo, estruturada em torno do seu chefe, o monopólio dos proventos da expansão ultramarina, afastando a burguesia comercial da posição dominante que quase alcançara entre o reinado de D. Fernando e o de D. Afonso V.

Os meios e agentes da cultura

Embora só em meados do século XV viesse a descobrir-se a impressão com caracteres tipográficos, já anteriormente se multiplicavam as cópias manuscritas, organizando-se corporações de escribas e livreiros, e procurando-se processos mais rápidos de cópia.

Os conventos acabam por perder o exclusivo da produção do livro, ultrapassados por instituições laicas, principalmente pelas universidades e pelas cortes reais ou senhoriais, o que incentiva a produção de obras literárias por leigos. Mas o escritor profissional, quando não é um universitário ou membro de uma ordem religiosa, encontra-se na dependência de patronos, geralmente príncipes, membros da alta nobreza e da grande burguesia. O regime de mecenato domina a actividade literária. Em Portugal, o principal foco de cultura literária tende a ser a corte, cada vez mais numerosa. D. Duarte reúne uma livraria, conservada e aumentada por Afonso V; o condestável D. Pedro, filho do Regente, é também grande coleccionador de livros. Vários membros da família real se dedicam à literatura.

O movimento das universidades mantém-se, com tendência a emancipar-se da tutela da Igreja. As ordens mendicantes desempenham um papel cada vez mais activo dentro de certas universidades. Em Portugal, o rei D. Fernando intentou uma reforma da Universidade; D. João I concedeu à cidade de Lisboa o privilégio de ser a sua sede permanente; e tanto ele como os seus sucessores intensificaram a intervenção na vida universitária. No entanto, a universidade portuguesa não parece desempenhar um papel cultural ou literário notável.

O ambiente cultural na Europa

A Escolástica, esforço que a Igreja vinha realizando desde o século XI para assimilar aos seus dogmas os problemas levantados pelo desenvolvimento da técnica e pelas transformações sociais e políticas, perdera o confiante impulso racionalista dos seus pioneiros, como Santo Anselmo; recuava já mesmo em relação ao racionalismo mais comedido de S. Tomás, que estruturara uma doutrina de conciliação entre os dogmas e Aristóteles. Com Duns Escoto (1274-1303) e Guilherme de Occam (1270-1347) e os chamados «terministas» do século XIV, tendia a colocar as verdades religiosas e morais acima da inteligência humana e dependentes de um puro arbítrio divino. Duns Escoto é chamado, muito caracteristicamente, o «doutor subtil», pois com refinamentos de subtileza prolongam a Escolástica os seus últimos grandes doutores.

Esta retirada da razão escolástica coincide com duas tendências ligadas às novas condições sociais: o empirismo, que anuncia o movimento científico da Renascença (Nicolau de Cusa e outros) e tivera já um precursor em Rogério Bacon; e o misticismo, que se revela na grande difusão da célebre *Imitação de Cristo*, atribuída a Tomás de Kempis, nas obras de místicos alemães, como Eckart, Tauler, Suso, nas seitas místicas como a dos Irmãos da Vida Comum, nas confrarias de artesãos, organizadas com fins religiosos e reivindicativos.

Na arte, onde predomina o estilo gótico, o grande acontecimento é o brilhante surto da pintura, sobretudo nas regiões onde existem ricas cortes senhorias articuladas a uma economia mercantil: a Flandres e a Itália. Com Giotto, a escola de Siena e a de Florença, a arte ganha interesse pela paisagem, pela figura humana e pela composição, descobre leis de perspectiva; com os pintores flamengos, e sobretudo os Van Eyck, dignifica os interiores burgueses e a vida das cidades e humaniza os temas religiosos.

A literatura cortês refina-se até chegar a um preciosismo formalista, com Charles de Orléans e Eustache Deschamps na poesia, com a escola dos *Grands Rhétoriqueurs* flamengos na prosa, onde o cronista Froissart fora o último grande representante do estilo medieval. Para um público mais largo, desenvolve-se uma novelística realista, cujos grandes representantes são o inglês Chaucer, o espanhol D. João Manuel e o italiano Boccaccio. A novelística em prosa parece supor a difusão do livro, quer pela leitura, quer pela audição, num público considerável. O desenvolvimento do teatro supõe também um público popular e burguês. Os seus principais géneros são, nesta época, as farsas, as moralidades alegóricas e os mistérios. Estes últimos representavam-se por iniciativa e obra das corporações de artesãos. O mais extraordinário poeta deste fim da Idade Média é porventura Villon, estreitamente enraizado na vida urbana de Paris, de que evoca as tabernas, as lojas, os oficiais da justiça, os *clercs* da universidade, as ruas e o cemitério.

Graças ao seu precoce desenvolvimento mercantil e ao facto de ali persistir com mais força a tradição romana, as cidades italianas, em especial Florença, reúnem condições para uma literatura de novo tipo, que vai servir de base à renovação literária da Renascença. Pelos traços gerais da *Divina Comédia*, Dante está ainda dentro da literatura alegórica medieval, que nesta época atinge uma voga intensa. Mas por outras intenções, mais individualistas, ligadas a uma forma nova, fortemente influenciada pelos escritores latinos, e sobretudo ao verso, de uma flexibilidade desconhecida de qualquer autor medieval, é um dos iniciadores da literatura da Renascença. Petrarca, herdeiro dos Provençais, cria, dentro deste novo estilo, uma poesia confitente, introspectiva, expressão maravilhosamente plástica de estados emocionais, que vai dar o tom a grande parte da poesia moderna, até ao Romantismo inclusive. Já então o conhecimento da Antiguidade Clássica suscitava, em torno dos mercadores ou dos *condottieri* governantes, sobretudo dos Médicis, senhores de Florença, toda a literatura erudita, em verso e prosa, informada de «humanismo», e a criação de uma nova crítica de textos cujo grande representante será Lorenzo Valla. Mas o resto da Europa não se encontra desde logo em condições de acompanhar estes primeiros passos do Humanismo italiano.

Bibliografia

- Huizinga, J. *Declínio da Idade Média*, trad. port., 2.ª ed., Ulisseia, 1985.
- Calmette, J.: *L'Élaboration du Monde Moderne*, col. «Clio», Paris.
- Guenée, Bernard: *L'Occident aux XIVe et XVe siècles. Les États*, «Nouvelle Clio», PUF.
- Delumeau, Jean. *Naissance et affirmation de la Réforme*, «Nouvelle Clio», P. U. F ; *A Civilização do Renascimento*, 2 vols., Estampa, 1983 (original francês de 1964).
- Febvre, Lucien/Martin, Henri-Jean: *L'Apparition du livre*, col. «L'Évolution de l'Humanité», ed. Albin Michel.
- Martins, José Vitorino de Pina: *Cultura Italiana*, Lisboa, 1971 (informação segura, com ampla bibliografia classificada).
- Saraiva, António José: *História da Cultura em Portugal, A Cultura em Portugal. Teoria e História, Livro II Primeira Época: A Formação*, Bertrand, 1984.
- Simões, Veiga. *O Infante D. Henrique. O seu tempo e a sua acção*, na *História da Expansão Portuguesa no Mundo*, vol I
- Documentos sobre a *Expansão Portuguesa*, organização e notas de Vitorino Magalhães Godinho, 3 vols., 1943, 1956; deste mesmo autor, *A Economia dos Descobrimentos Henriquinos*, Lisboa, 1962, e *Ensaios, II, Sobre História de Portugal*, 1968 (caracterizam clara e actualizadamente a transição social, e contêm ampla bibliografia crítica), e ainda *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, Lisboa, 1971, 4.ª ed., Arcádia, Lisboa, 1980.
- Cortesão, Jaime: *Os Descobrimentos Portugueses*, 2 vols., Lisboa, 1960-62.
- Coelho, António Borges: *A Revolução de 1383*, 5.ª ed corr., Caminho, 1984 (Síntese documentada, com boa bibliografia crítica, que se completa com *Raízes da Expansão Portuguesa*, 1964, e *Comunas ou Concelhos*, 1973, do mesmo autor, col. «Cadernos de Hoje», Lisboa.)
- Serrão, Joel: *O Carácter Social da Revolução de 1383*, 3.ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 1978
- Barreirinhas, Álvaro: *Les Luttes de Classe au Portugal à la fin du Moyen Age*, Centre d'Études et Recherches, 1967. Versão em português. Cunhal, Álvaro: *As Lutas de Classes em Portugal nos Fins da Idade Média*, Lisboa, 1975
- Branco, Fernando Castelo: *Aspectos e Problemas da Crise de 1383*, in «Anais da Academia Portuguesa de História», II série, vol. 19, 1970, pp. 11-26.
- Castro, Armando: *A Evolução Económica de Portugal dos séculos XII a XV*, vol. XI, Caminho, 1979; *História Económica de Portugal*, vol. II, Caminho, 1981.
- Marques, A. H. de Oliveira. *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*, Presença, 1986, vol. IV da Nova História de Portugal; e *Guia do Estudante de História Medieval Portuguesa*, 2.ª ed., Estampa, 1979.
- Lobo, A. de Sousa Silva Costa: *História da Sociedade em Portugal* no século XV, Lisboa, 1903. Obra precursora, reproduzida por Edições Rolim, Lisboa, 1984, pref. de José Mattoso.
- AAVV: *1383-1385 e a crise geral dos séculos XIV/XV — Jornadas de História Medieval. Actas*, ed. História e Crítica, Lisboa, 1985.
- Tavares, Maria José P. Ferro: *A Nobreza no Reinado de D. Fernando e a sua actuação em 1383-85*, in «Revista de História Económica e Social», vol 12, 1983, pp 45-89 (entre outros estudos que contém ou menciona no vol. colectivo anteriormente referido)
- Mattoso, José: *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Ed. Estampa, 2.ª ed., 1990, cap. V, pp. 263-294; *Portugal Medieval — novas interpretações*, IN-CM, 1983, 2.ª ed. 1992.

Capítulo II

A Prosa Doutrinal de Corte

A leitura, a produção do livro e a criação literária desenvolvem-se nas cortes hispânicas do século XV. Os príncipes organizam livrarias, empreendem iniciativas como a redacção de grandes compilações históricas, promovem ou fazem traduções, são, por vezes, autores de obras originais.

Entre os livros traduzidos contam-se obras de Cícero, de Santo Agostinho, os Evangelhos canónicos e os Actos dos Apóstolos, o *Regimento de Príncipes* de Egídio Romano, guia moral da realeza, de inspiração tomista; obras francesas como o *Livre de la Cité des Dames* de *Cristina de Pisano* (traduzido sob os títulos *Livro das três Virtudes* ou *Espelho de Cristina*, e que é um código moral, muito exemplificado, para senhoras nobres) ou a *Árvore das Batalhas*; obras inglesas como a *Confissão do Amante* de John Gower, onde se contam e reprovam numerosos amores pecaminosos. A tradição dos reis letrados e protectores de letrados vinha de longe, e a literatura de corte, iniciada com os cancioneiros e as traduções de romances de cavalaria, metamorfoseou-se com a expansão do livro impresso e o crescente declínio da arte jogralesca, que era oral.

O advento da dinastia de Avis intensificou na corte portuguesa o interesse pelos problemas teóricos e doutrinários, religiosos, políticos, morais e até psicológicos. Nada sabemos da poesia lírica sob os reinados de D. João I e D. Duarte e sob a regência do infante D. Pedro, a não ser a existência na biblioteca de D. Duarte de um volume que se intitulava *Livro das Trovas de El-Rei*; e, embora seja difícil admitir que o lirismo se tenha apagado de todo numa corte onde tinha a seu favor uma longa tradição, o facto é que os problemas dominantes nas obras que nos restam dos príncipes de Avis encontram na prosa

a sua expressão mais apropriada. Entre essas obras incluem-se o *Livro da Montaria de D. João I*, a *Ensinança de bem cavalgar toda sela* de D. Duarte, o *Leal Conselheiro* do mesmo, e a *Virtuosa Benfeitoria do infante D. Pedro*, que fez também traduções de Cícero, Séneca, Vegécio e Egídio Romano.

O Livro da Montaria de D. João I, escrito depois de 1415 e antes de 1433, liga-se a uma série de tratados técnicos e didácticos de que conhecemos, como originalmente portugueses, o *Livro da Falcoaria* de Pêro Menino, falcoeiro do rei D. Fernando, o *Livro de Alveitaria* de Mestre Giraldo, físico de D. Dinis, e um *Livro de Cetraria*. O livro de D. João contém, no entanto, muito mais matéria literária do que aqueles tratados que o precederam. Principia por uma classificação escolástica dos encantos da caça montês, que chega a comparar aos da música do célebre polifonista Guillaume de Machaut e, até certo ponto, aos da Bem-aventurança celestial; junta-lhes algumas digressões e apreciações, por vezes curiosas, sobre o prazer saboreado da caça. A linguagem, rica de vocábulos e metáforas provenientes da gíria dos caçadores, e a construção da frase, enredada e anacolútica, sugerem um público de ouvintes e um autor pouco afeito à disciplina literária, embora com conhecimentos patrísticos e escolásticos. Algumas páginas revelam uma sensibilidade aberta ao encanto sensorial do ar livre.

Já a *Ensinança de bem cavalgar toda sela* tem, mais que uma intenção didáctica, um propósito pedagógico e social amplo. D. Duarte parece querer restaurar o culto da equitação contra certo relaxamento que levara nobres palacianos ou de origem burguesa a descuidar desportos paramilitares como esse e o da montaria. O saber andar a cavalo exigiria a prática de uma disciplina sobre os instintos e sobre o medo, disciplina que D. Duarte deseja impor como padrão moral e símbolo social da nobreza.

Mais declaradamente moralista, o *Leal Conselheiro*, compilado em 1437 ou 1438, pretende também oferecer à nobreza, incluindo nela os príncipes, normas e modelos de conduta. Para esse fim, expõe uma teoria psicológica de inspiração tomista, segundo a qual a vontade inteligente predomina sobre as outras faculdades da alma, seguida de um tratado sobre as virtudes e de outro sobre os pecados, sem que este esquema, aliás muito lasso, o impeça de enveredar por toda a espécie de apartes e digressões. Ao lado de conceitos e divisões escolásticas, D. Duarte apresenta-nos vários exemplos e considerações tiradas da sua experiência pessoal e embrenha-se em análises introspectivas que alcançam por vezes grande subtileza, como quando faz a distinção entre as diversas formas (todas condenáveis, porque sentimentais) da tristeza. Para esta distinção, seguindo um método que hoje classificaríamos de fenomenológico, o autor

precisa o objecto semântico de diversas palavras significativas das diversas formas de tristeza, meditando sobre uma experiência variada, que metodicamente regista. Eis que, pela primeira vez em língua portuguesa, um autor procura analisar introspectivamente uma vivência pessoal, interessar os outros com problemas tirados do seu sentir-se existir. É D. Duarte quem, pela primeira vez na literatura portuguesa, tenta definir a «saudade» como expressão de um sentimento contraditório e pretende ser essa palavra intraduzível noutras línguas. D. Duarte conta a sua experiência para ensinar aos leitores como hão-de resistir às tentações do pecado. Não é porém no fim a que se dirige o autor, mas no caminho que ele percorre, que está a originalidade do *Leal Conselheiro*.

O ensinamento e os mandamentos da Igreja são sempre o critério final, mesmo em problemas que nesta época podiam considerar-se em aberto, como o da influência dos astros sobre as acções dos homens (astrologia judiciária).

Tem igualmente um propósito moralizante e normativo a *Virtuosa Benfeitoria* de D. Pedro, infante e depois regente de Portugal, a qual apresenta uma estrutura e matéria muito diferentes das do *Leal Conselheiro*. Colaborou neste livro e «fez dele a maior parte» o confessor do Infante, Frei João de Verba. O autor pretende expor e encarecer a teoria política, social, económica, e até religiosa do feudalismo, que na sua época se encontrava em crise sem que no entanto tivesse aparecido uma alternativa teórica capaz de substituir a doutrina feudal. *A Virtuosa Benfeitoria* apresenta o mundo como uma pirâmide em degraus que tivesse Deus por vértice e os irracionais por base, sendo a Benfeitoria, ou benefício dado pelo superior ao inferior em prémio de serviços, o elo que liga os diversos degraus da jerarquia social. Esta doutrina, transposta da moral já teológica de Séneca, opõe o acto originariamente divino de dar ao lucro mercantil e ao divertimento jogralesco; a sua presença é notória na historiografia da expansão, nomeadamente em Zurara.

O infante D. Pedro e, até certo ponto, o rei D. Duarte colocam-se exclusivamente no ponto de vista do príncipe ou do senhor, e, de um modo explícito ou implícito, consideram a autoridade destes como uma ordenação divina, substimando a ideia da soberania colectiva, do pacto entre governantes e governados, que já nesta época e até anteriormente fora aflorada por autores de autoridade reconhecida, sobretudo S. Tomás, e que, ademais, estava implícita na elevação da Casa de Avis ao trono, por voto das cortes de 1385. Ambas as obras, na realidade, testemunham o predomínio da ideologia da nobreza, que procura fortalecer a sua autoridade e consolidar a sua posição dirigente, dentro de uma sociedade instável em que a direcção política era disputada por diversos grupos sociais. D. Pedro usa um símile, vindo já da literatura latina, que equipara a sociedade ao

corpo humano, onde à cabeça, aristocrática, cumpre dirigir — e aos membros, vilãos, trabalhar. Mas as pretensões de melhor acesso ao governo pelos vilãos, nesta época, e o facto de que a recente dinastia de Avis devia o trono a uma eleição das cortes parecem levar os dois príncipes a problematizar o poder que exerciam, e — sobretudo em D. Duarte — a idealizar o seu exercício sob uma norma racional e «virtuosa». D. Duarte manifesta, de modo muito evidente, uma consciência preocupada que medita sobre a sua própria função de príncipe.

Grandes diferenças separam as duas obras. D. Pedro coloca-se dentro de um ponto de vista impessoal; considera o homem dentro da sociedade, e é em função desta que procura determinar as normas de conduta individual. D. Duarte situa-se, como vimos, dentro do ponto de vista dominantemente pessoal; faz da consciência o juiz das acções dos homens, dando-lhe por critério decisivo os mandamentos da Igreja. A *Virtuosa Benfeitoria*, acabada por um clérigo, tem uma estrutura escolástica, com citações, divisões e subdivisões estabelecidas a partir de definições de conceitos, através de uma argumentação sistemática de prós e contras, como nas disputas escolares. O *Leal Conselheiro*, que resulta de uma ordenação de apontamentos vários do monarca, feita por sugestão da rainha, apresenta, pelo contrário, disposição mais irregular, e o pensamento do autor, registado inicialmente em apontamentos dispersos, segue uma linha sinuosa, não evitando tratar, uns atrás de outros, variados temas que vêm a talho de foice. A *Virtuosa Benfeitoria* é uma tentativa para transpor em língua portuguesa as formas típicas da literatura escolástica; o *Leal Conselheiro*, o primeiro esboço de uma literatura de tipo novo, de que Montaigne estabelecerá o paradigma nos *Essais*. Por isso mesmo, e pela concreta experiência pessoal que refere, como a admirável reacção do autor contra a neurastenia e hipocondria (humor menencórico) e o quadro exemplar da convivência no seu lar paterno, o *Leal Conselheiro* é dos dois livros o de maior interesse actual.

A redacção em língua portuguesa destas obras, e sobretudo a do *Leal Conselheiro*, oferecia grandes dificuldades, porque a língua estava pouco ajustada à expressão das ideias e das discussões abstractas, que normalmente se realizavam em latim (salvas poucas excepções, algumas delas adiante estudadas). O Português escrito exercitara-se quase exclusivamente na narrativa. Era preciso pôr em circulação termos novos correspondentes aos termos latinos da Escolástica, aperfeiçoar a sintaxe de maneira a definir precisamente a relação lógica entre as diversas proposições, que a prosa narrativa enlaçava frouxamente, servindo-se sobretudo das conjunções coordenativas. Era preciso também (trabalho muito mais difícil do que nos parece hoje) «apontar», estabelecer a pontuação, que praticamente não existia.

O Português escrito, tal como no-lo revelam as traduções do romance de cavalaria e ainda as crónicas de Fernão Lopes, não se afastava muito da língua falada, pelo menos quanto ao ritmo e à estrutura periodal. As próprias intervenções do cronista, que interpela frequentemente o ouvinte, nos mostram que o escritor destinava o seu livro à leitura em público. O ritmo da frase, as pausas e suspensões, que hoje, até certo ponto, se registam pelos sinais de pontuação, eram então confiadas à competência do leitor público do livro. Ora, obras como o *Leal Conselheiro* e a *Virtuosa Benfeitoria* destinam-se, não já tanto à leitura em voz alta para ouvintes, como à leitura individual de gabinete. D. Duarte refere-se não só aos «ouvintes» mas também aos «leitores» do seu livro, e a estes últimos dá conselhos muito sintomáticos: que leiam devagar, com atenção e «apontando bem», isto é, determinando eles próprios, com cuidado, as pausas adequadas ao texto.

D. Pedro tem consciência desta dificuldade de criar uma língua literária distinta da fala coloquial quando previne o leitor de que o seu livro está em parte escrito com «pausas curtas», mais trabalhosas ao ditar, mas apreciadas pelos «engenhosos» e «subtis», e parte com «pausas compridas, que é mais chã maneira de falar». As pausas da língua escrita estabelecidas pelos sinais de pontuação são, com efeito, mais frequentes que as da língua falada, em que o ritmo é mais fluido e mais simétrico e, sobretudo, estabelecido por critério diverso. A dificuldade de ditar em «pausas curtas» resultava de que o autor tinha de constranger o ritmo natural da fala, para se adaptar às articulações impostas pelo mais analítico entendimento escrito.

O Latim, e sobretudo o Latim escolástico, foi, como não podia deixar de ser, a língua sobre a qual a prosa doutrinal portuguesa apoiou os primeiros passos, quer decalcando nele as suas formas, quer aprovisionando-se do vocabulário que lhe faltava. Por isso D. Pedro declara que a matéria do seu livro obriga a recorrer a palavras «latinadas» e a termos difíceis. E D. Duarte socorre-se frequentemente de latinismos, embora condene o seu uso imoderado. Palavras como: *abstinência*, *infinito*, *fugitivo*, *evidente*, *sensível*, *intelectual*, *circunspecção*, etc., contam-se entre os latinismos que nesta época são enxertados no tronco da língua. De resto algumas das melhores páginas do *Leal Conselheiro* são precisamente aquelas em que ele medita sobre a língua: é o caso da análise de campos semânticos, como *tristeza*, *nojo*, *aborrecimento*, *pesar*, *desprazer* e *saudade*, ou *avisado*, *percebido*, *previsto* e *circunspecto*. No seu esforço para criar expressão rigorosa, os novos prosadores são levados a adoptar também latinismos sintácticos, mesmo ao arrepio das tendências linguísticas nacionais. Tais são a transposição do verbo para o fim da frase, e o abuso da oração infini-

tiva — processos frequentes da prosa de D. Duarte. Ainda segundo modelo latino, era possível, por outro lado, desenvolver o uso das conjunções subordinativas, que dão à frase uma jerarquia mais precisa do que aquela que é estabelecida pela simples coordenação. Ora, D. Duarte, ao aventurar-se por domínios novos em que não encontra modelos, vê-se por vezes em dificuldades para manejar este instrumento delicado; e não raro se encontram no *Leal Conselheiro* frases enoveladas, em que o leitor perde de vista, no enredo dos incidentes, a conexão que liga o começo com o fim. A *Virtuosa Benfeitoria*, que não sai do terreno da discussão escolástica, e cuja matéria grandemente parafraseia *De Beneficiis* de Séneca, é aliás de exposição muito mais fácil, oferece uma estrutura periodal muito mais sólida e eurítmica. Endereçado a príncipes e a uma aristocracia de cultura clerical e já algo classizante, constitui o primeiro tratado de doutrina político-social em português, de concepção fortemente monarquista.

Bibliografia

1. Textos

- D João I: *Livro da Montaria*. Ed. de Esteves Pereira, Coimbra, 1918. Reed. em curso pelo Centro de Linguística das Universidades de Lisboa.
- Pêro Menino: *Livro de Falcoaria*. Ed., introd., notas e glossário por Rodrigues Lapa, Coimbra, 1931.
- Mestre Giraldo: *Livro de Alveitaria*, leitura crítica de Gabriel Pereira, in «Revista Lusitana», 12 (1-2), 1909; reed. da primeira e segunda partes com apres., introd e notas de Cacilda de O. Camargo, C. A. Iannone e J. Cury, Univ. Estadual Paulista, Araraquara, 1988.
- D. Duarte: *Livro de Ensinança de bem cavalgar toda sela*. Ed crítica com glossário por Joseph M. Piel, Lisboa, 1944, rep fac-símile IN-CM, 1986 (preferível à ed. do visconde de Santarém e J. I. Roquete, Paris, 1842, reproduzida na ed. Rollandiana).
- *Leal Conselheiro*. Ed. crítica e anotada de Joseph M. Piel, Lisboa, 1942 (preferível à do visconde de Santarém e J. I. Roquete, Paris, 1842, e à da Tipografia Rollandiana, Lisboa, 1843) Serve de base à ed com actualização ortográfica, introd e notas de João Morais, 1982. Há conhecimento de vários dispersos de D. Duarte, alguns refundidos, e outros não, no *Leal Conselheiro*. Ver o vol I das *Provas apensas à História Genealógica* de António Caetano de Sousa, além da ed. parisiense do Leal Conselheiro Está a ser preparada nova ed crítica pelo Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, com leitura, pref. e notas de Maria Helena Lopes de Castro.
- *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*. Ed diplomática, transcrição de João José Dias, introd de A. H de Oliveira Marques e J J. Dias, Editorial Estampa, Lisboa, 1982 É um complemento, mais acentuadamente prático e compilatório, do *Leal Conselheiro*, com regulamentos, cartas e conselhos de autoria ou proveniência diversa, e contém dados de ordem religiosa, moral, medicinal, administrativa e cultural
- D Pedro: *Da Virtuosa Benfeitoria*. Ed. de J. Pereira de Sampaio (Bruno), Porto, 1910, e Joaquim Costa, Porto, 1940 (reed em 1946), segundo manuscritos diferentes. Não são ed. rigorosamente críticas. Américo da Costa Ramalho refere um manuscrito desconhecido (ver adiante). D. Pedro e Frei João de Verba: *O Livro da Vertuosa Benfeitoria*, ed. crítica de Adelino de Almeida Calado, 1994
- Traduções *Livro dos Ofícios de Marco Tulio Ciceram, o qual tornou em linguagem o infante D Pedro, Duque de Coimbra*, ed. J M. Piel, Coimbra, 1948 Da obra de Pisano, Cristina de: *Livre des Trois Vertus ou Cité des Dames*, há uma tradução em manuscrito de c 1447-55 com o título *Livro das Três Virtudes* (reproduzido por Carstens-Grockenberger, Dorothee *Christine de Pisan Buch von den drei Tugenden*, Münster, Westfalen, 1961), e uma ed impressa em Lisboa, em 1518, com o título *Espelho de Cristina*, registando-se diferenças importantes entre os dois textos Ver Willard, Charity Cannon: *A portuguese translation of Christine de Pisan's «Livre de Trois Vertus»*, Publications of the Modern Language Association of America, LXXVIII, n.º 15, 1963; ed fac-similada 1987 Mencionemos aqui, pelo seu interesse cultural e linguístico, um texto narrativo, *Vida e Feitos de Júlio César*, ed crítica da trad. portuguesa quatrocentista de um original francês, 2 vols., F. C. Gulbenkian, 1970, por Maria Helena Mira Mateus, que também organizou uma sua antologia, com estudo histórico e linguístico, na col. «Textos Literários». 1980

2. Antologias e extractos

De todos estes textos, excepto as traduções, nas crestomatias de Leite de Vasconcelos, J. J. Nunes e J. Pereira Tavares, Rodrigues Lapa, e ainda:

- *D. Duarte e os prosadores da Casa de Avis*, da col. «Textos Literários», com introd. e notas de Rodrigues Lapa.
- *D. Duarte: «Leal Conselheiro»*, da col. «Clássicos Portugueses», e *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela*, col. «Atlântida», ambas com introd. e notas de F Costa Marques.
- *D. Duarte*, col. «Pensamento Português», intr. selecção e notas de Afonso Botelho, 1991

(Têm bibliografia crítica.)

3. Estudos

- Saraiva, António José: *História da Cultura em Portugal*, 1.º vol., Livro II, cap. V, § 1, *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988, pp 216-276.
- Maurício, P.ª Domingos. *D. Duarte e as Responsabilidades de Tânger* (1433-38), ed. comemorativa do V Centenário do Infante D. Henrique, 1960.
- Merêa, Paulo: *As teorias políticas medievais no «Tratado da Virtuosa Benfeitoria»*, in «Revista de História», 8, pp. 1-121
- Ricard, Robert: *L'Infant D. Pedro de Portugal et «O Livro da Virtuosa Benfeitoria»*, in «Bulletin des Études Portugaises», t. XVII, 1953; *Le «Leal Conselheiro» du Roi D. Duarte de Portugal*, sep. da «Revue *du Moyen Age Latin»*, t. IV, Nov.-Dez. 1948, reeditados no vol. *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, Paris, série «História e Literatura», IV, Centro Cultural Português, 1970
- Lapa, Rodrigues: *Lições de Literatura Portuguesa — Época Medieval*, 10.ª ed. rev. e aum., Coimbra, 1981 (tem bibliografia crítica).
- Carvalho, Martins de: *O Livro da Virtuosa Benfeitoria. esboço de estudo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925.
- Palhano, Herbert: *A Expressão Léxico-Gramatical do Leal Conselheiro*, 2.ª ed. aum., in «Revista de Portugal», 1948-49
- Russo, Harold J.: *Morphology and Syntax of The «Leal Conselheiro»*, Filadélfia, 1942
- Ramalho, Américo da Costa. *Um manuscrito desconhecido de «O Livro da Virtuosa Benfeitoria»*, in «Boletim de Filologia», 9, 1948, pp 278-284
- Ferreira, Luís Afonso: *Algumas considerações à volta dos manuscritos do «Livro da Virtuosa Benfeitoria»*, in «Biblos», 25, 1949, pp. 488-508
- Martins, P.ª Diamantino *O Sistema Moral da «Virtuosa Benfeitoria»* e *O «De Beneficiis»* de Séneca e a *«Virtuosa Benfeitoria» do Infante Dom Pedro*, sep. da «Revista Portuguesa de Filosofia», 21, n.º 3, Braga, 1965, contendo o 1.º estudo um resumo e o 2.º um amplo cotejo de textos; *O Sistema do Universo na «Virtuosa Benfeitoria» do Infante Dom Pedro*, in «Actas do Congresso Histórico de Portugal Medievo», t. II, Braga, Jan.-Dez. 1964.
- Martins, Mário: *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, 1969 (dois estudos sobre o *Livro da Montaria*, entre outros que aqui importam); *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, Lisboa, 1975 (um capítulo sobre a *Virtuosa Benfeitoria*, outro sobre o *Leal Conselheiro*) Este autor editou um *Guia Geral das Horas de D. Duarte*, 1972

- Fernandes, Rogério: *D Duarte e a educação senhorial*, in «Vértice», 37, n.º 396-397, Maio-Junho, 1977.
- Castro, Armando *As ideias económicas no Portugal Medievo (sécs. XIII a XV)*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1978
- Pereira, M. Helena da Rocha. *Helenismos no «Livro da Virtuosa Benfeitoria»*, in «Biblos», 57, 1981, Coimbra, pp. 217 e segs. reimpresso em *apêndice* a *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, IN-CM, 1988, pp 375-418
- *1383/1385 e a Crise Geral dos Séculos XIV e XV*, «Actas das Jornadas de História Medieval», Lisboa, 1985, especialmente Saul António Gomes, *O Tratado da Virtuosa Benfeitoria Simbolismo e Realidade*, pp. 267-290, M José Ferro Tavares, *Conflitos Sociais em Portugal no fim do século XIV*, pp 311-324
- Monteiro, João Gouveia *Orientações da Cultura da Corte na 1.ª metade do séc XV (A Literatura dos Príncipes de Avis)*, in «Vértice», 2.ª série, Agosto 1988, pp. 89-103
- Botelho, Afonso *Da Saudade ao Saudosismo* «Biblioteca Breve», ICALP, 1990, pp 25-106 (sobre os livros de D Duarte)
- Aguarda-se a publicação das Actas do Congresso Internacional Comemorativo do VI Centenário do Infante D Pedro, realizado em 1992 na Faculdade de Letras de Coimbra.

Capítulo III

Fernão Lopes

Vida e obras

A maior personalidade da literatura medieval portuguesa, e também um dos nomes cimeiros da nossa literatura em geral, é o cronista Fernão Lopes, com quem se inicia a série dos cronistas gerais do Reino.

Fernão Lopes deve ter nascido entre 1380 e 1390, aproximadamente, visto que em 1418 já ocupava funções públicas de responsabilidade. Pertence, portanto, à geração seguinte àquela que se bateu no cerco de Lisboa e em Aljubarrota. A guerra com Castela só acabou em 1411. Fernão Lopes pôde ainda acompanhar a sua última fase, e conhecer pessoalmente alguns dos seus protagonistas, como D. João I, Nuno Álvares Pereira, os cidadãos de Lisboa que se rebelaram contra D. Leonor Teles e elegeram o Mestre seu Defensor em comício popular, alguns dos procuradores às Cortes de Coimbra de 1385 que, apoiando o Dr. João das Regras, declararam o trono vago, e, chamando a si a soberania, elegeram um novo rei e fundaram uma nova dinastia.

Profissionalmente, Fernão Lopes era tabelião, com certeza de origem viloa, talvez mesteiral, porque contava um sapateiro na família da mulher. Foi empregado da família real e da corte, escrivão de D. Duarte, ainda infante, do rei D. João I, e do infante D. Fernando, em cuja casa serviu de «escrivão da puridade», e cujo testamento lavrou. A partir de 1418 aparece a desempenhar as funções de guarda-mor da Torre do Tombo, ou seja, de chefe dos arquivos do Estado, lugar de confiança da corte. Como prémio dos seus serviços como cronista recebeu, em 1434, além de uma «tença» anual pecuniária, o título de «vassalo de El-rei», carta de nobreza atribuída então com certa liberalidade a membros das classes não nobres. Em 1454 foi reformado do cargo de guarda-mor do Tombo devido à sua idade, segundo reza o documento respectivo. Ainda vivia em 1459.

A carreira de Fernão Lopes como cronista começa, segundo parece, em 1419 ou antes, pois nesse ano colaborava com o então infante D. Duarte na compilação e redacção de uma crónica geral do reino de Portugal. Só em 1434, porém, aparece referência oficial ao cargo para que o nomeou o rei D. Duarte de «pôr em crónica as histórias dos reis que antigamente foram em Portugal» e os feitos do rei D. João I, pelo qual é remunerado com a tença já referida. Após a morte deste rei, o regente D. Pedro, em nome de D. Afonso V, confirma Fernão Lopes na mesma incumbência, mantendo-lhe a tença. Com o fim do governo do Regente, viu chegar Fernão Lopes o fim do seu cargo de cronista da corte. Em 1449, pouco antes da batalha de Alfarrobeira, ainda recebe uma tença de D. Afonso V pelos seus trabalhos literários, mas já nessa época entrara em actividade um outro cronista, Gomes Eanes de Zurara. A última obra em que Fernão Lopes trabalhou, a terceira parte da *Crónica de D. João I*, ficou incompleta e foi continuada por Zurara.

Como resultado desta longa actividade, chegaram até nós: *Crónica de El-Rei D. Pedro*, *Crónica de El-Rei D. Fernando*, *Crónica de El-Rei D. João*, 1.ª parte (que trata do interregno entre a morte de D. Fernando e a eleição de D. João), a *Crónica de El-Rei D. João*, 2.ª parte (que abrange o reinado de D. João I até à paz com Castela em 1411), e ainda, provavelmente, inacabadas, as crónicas dos reis de Portugal, desde o governo do conde D. Henrique, até D. Afonso IV, inclusive.

Conhecem-se duas cópias feitas no século XVII, de manuscritos do século XV, contendo um (códice da Biblioteca Pública do Porto) as crónicas dos reis de Portugal desde o conde D. Henrique até Afonso III, inclusive; outro, as mesmas crónicas acrescentadas das de D. Dinis e D. Afonso IV, esta última constituída em parte por extractos de Rui de Pina (códice da Casa Cadaval). Segundo um passo do próprio texto, esta crónica foi realizada por um infante de Portugal e a partir de 1419.

O sucessor de Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, afirma que aquele foi encarregado por D. Duarte, sendo infante, ainda em vida de D. João I, de escrever as crónicas dos reis de Portugal. O próprio Fernão Lopes nos diz que a sua obra constava de dois volumes e incluía o governo do conde D. Henrique. Isto leva, portanto, a crer que as referidas crónicas sejam as que Fernão Lopes escreveu, por iniciativa de D. Duarte, mencionado no manuscrito como autor da obra. Se assim for, deve-se-lhe o enquadramento sobrenatural do milagre de Ourique, embora esteja em esboço no culto do escudo do Rei que já figura no *Livro dos Arautos*, em que se encarecem os grandes actos e factos de cada país a ser exaltado. Acresce que as referências feitas por Fernão Lopes à sua obra sobre os primeiros reinados coincidem inteiramente com o texto dos dois códices mencionados, salvo no que respeita ao governo do conde D. Henrique, que está incompleto em ambas. Tais crónicas de Fernão Lopes foram, no século XVI, aproveitadas por Rui de Pina, que as reescreveu, actualizando-lhes a linguagem, e por Duarte Galvão, que, de acordo com a ética e as funções cronísticas, as copiou, amputando-as e acrescentando capítulos da própria lavra na sua crónica de D. Afonso Henriques.

Estas crónicas dos reis de Portugal têm como fundo principal a parte da *Crónica Geral de 1344* referente aos respectivos reis; mas o seu redactor completou-as com documentos autênticos, tais como inscrições epigráficas e documentos de chancelaria, que decerto encontrou na Torre do Tombo. Entre as fontes mencionadas, conta-se uma crónica de D. Afonso Henriques e versões contraditórias do reinado de Sancho II (que, baseados na *Crónica Geral de 1344*, já sabíamos existirem).

Damião de Góis, que fora o primeiro a reivindicar para Fernão Lopes as crónicas dos reis de Portugal que corriam com o nome de Rui de Pina, atribui também àquele a terceira parte da *Crónica de D. João I*, tida como de Zurara, e a *Crónica de D. Duarte*, atribuída a Pina. Mas estas últimas atribuições são conjecturais.

Fontes de Fernão Lopes

Além das crónicas trecentistas referidas noutro capítulo, as obras de Fernão Lopes atestam a existência de outras crónicas hoje perdidas. Ele cita uma crónica de Martim Afonso de Melo sobre o reinado de D. Fernando, e uma crónica latina de um Dr. Christophorus (Cristóvão) sobre o reinado de D. João I, ambas desaparecidas. Conhece-se ainda uma *Crónica do Condestabre de Portugal D. Nuno Álvares Pereira*, que tem numerosos e extensos passos comuns às crónicas de *D. Fernando* e de *D. João I* de Fernão Lopes. Tanto a *Crónica do Condestabre* como as crónicas de Fernão Lopes aproveitaram provavelmente uma fonte comum.

Pelo facto de Fernão Lopes reproduzir capítulos quase íntegros do seu predecessor na história de Nuno Álvares, não deve pensar-se que ele fosse um plagiário, no sentido desprestigiante que a palavra tem em nossos dias. Um cronista medieval, como vimos a propósito da *Crónica de 1344*, era um compilador que ordenava cronologicamente («punha em crónica») anais diversos, gestas prosificadas, *estóreas* monográficas ou já integradas, sem, na maior parte dos casos, explicitar qualquer critério de escolha e fusão. É ainda como compilador que Rui de Pina ordena e «põe em crónica» as histórias dos reis de Portugal, limitando-se a modernizar-lhes o estilo. É como compilador que o próprio Fernão Lopes aproveita, entre outras, as crónicas do castelhano Pero Lopez de Ayala, embora as critique e complete já com investigação de testemunhos orais e arquivísticos.

A crítica documental e histórica em Fernão Lopes

Fernão Lopes excede a craveira de um cronista à maneira medieval. Se é verdade que parte da sua obra faz a compilação de memórias anteriores, também é verdade que outra parte já resulta de uma investigação original e crítica.

Isto representa um grande avanço sobre a historiografia medieval, nomeadamente sobre a francesa, que não passa de uma reportagem baseada em recordações pessoais ou relatos de testemunhas. Como guarda-mor da Torre do Tombo, Fernão Lopes tinha ao seu alcance os arquivos do Estado, circunstância de que soube fazer uso, transcrevendo, resumindo e aproveitando a correspondência diplomática, os diplomas legais, os capítulos das Cortes, e outra documentação, que ainda enriqueceu examinando, fora da Torre do Tombo, os cartórios das igrejas e lápides de sepulturas. Com este material foi-lhe possível fazer a crítica e a correcção das memórias existentes, segundo um método que se assemelha ao de dois a três séculos mais tarde. Sempre que uma tradição ou uma memória é desmentida pelos documentos, Fernão Lopes rejeita-a; e, avançando neste caminho, declara submeter a uma revisão metódica todos os relatos que lhe chegavam às mãos, notando as suas contradições e inverosimilhanças, e decidindo-se, à falta de documento, pela versão que julga «mais chegada à razão». Até hoje não foi possível desmentir, em nada de importante, a informação desta obra sob o ponto de vista documental, e as polémicas que se travaram sobre o valor histórico de Fernão Lopes, quando acusado de denegrir a figura de D. Pedro ou de caluniar os inimigos de D. João I, nomeadamente D. Leonor Teles, só têm levado a confirmar o escrúpulo do cronista de se estribar em documentos autênticos, embora sem as transcrições explícitas que apenas principiarão a impor-se dois séculos mais tarde.

O primeiro cronista português pode, assim, ser chamado também com justiça o primeiro, em data, dos historiadores portugueses, isto é, o primeiro que, não se limitando a compilar, se informa nas fontes documentais e submete a tradição a uma análise crítica.

A visão da realidade histórica em Fernão Lopes

Mas não basta saber criticar as fontes para ser um historiador. O bom historiador, conforme hoje o concebemos, terá que compreender diversos e complexos factores de uma dada sociedade em transformação, determinar a cada passo a importância relativa de cada um deles, de maneira a poder dar-nos dessa sociedade, não uma faceta, mas uma visão verosímil de conjunto.

Também sob este aspecto a literatura medieval não nos oferece verdadeiros historiadores. Normalmente, os cronistas medievos estão ligados a uma corte real ou senhorial, a um convento, a um grupo social aristocrático ou gover-

nante, e apenas relatam os acontecimentos que interessam a esse restrito meio em que parece resumir-se para eles uma nação inteira ou até todo o universo. Trabalhando geralmente para cortes de cavaleiros, a história aparece através deles como um série de feitos de cavalaria, torneios, aventuras de reis ou grandes senhores, intrigas palacianas. A grande massa da nação, os interesses e os ideais que impelem os conjuntos de homens são por estes cronistas ou desconhecidos ou incompreendidos. Assim é que, para um dos mais célebres cronistas franceses, Froissart, os levantamentos que se desenrolam na Flandres durante os séculos XII e XIV, determinando uma viragem no progresso da civilização no Ocidente, não passam de tumultos e desordens provocados por malfeitores.

Em contraste com esta visão unilateral e fragmentária de outros cronistas medievais, Fernão Lopes dá-nos da sociedade portuguesa dos séculos XIV e XV um amplo panorama em que entram múltiplas e contraditórias forças, e em que, combinada com as acções individuais, desempenha um papel dinâmico a movimentação de grandes forças colectivas e anónimas.

Lendo Fernão Lopes, não perdemos de vista a corte e a sua vida íntima, bodas e amores, intrigas e conjuras palacianas. Mas vemos também, e com um relevo proporcionado, a cidade de Lisboa e os seus mesteirais, que largam o trabalho para organizar «uniões» na rua, participar em comícios populares, pegar em armas quando é a ocasião; vemos alfaiates, tanoeiros, camponeses salientar-se porque falam em nome de grandes agrupamentos que adquirem vontade própria; vemos gente de trabalho arrebanhada à força nas aldeias, para as galés que o rei D. Fernando envia contra a esquadra castelhana; vemos «povos do reino» assediando os castelos, derrubando-lhes as muralhas, que uma longa opressão tinha calado. Perante os desígnios da corte, manifesta-se constantemente uma determinação massiva, como quando pela voz do alfaiate Fernão Vasques a arraia-miúda se opõe ao casamento de D. Fernando com Leonor Teles. À cidade de Lisboa, que se comove, anima, ou canta pela boca de raparigas anónimas, se deve, na versão de Fernão Lopes, a principal contribuição para a vitória contra os Castelhanos e os «portugueses desnaturados»; e a revolução popular que levou ao trono o mestre de Avis, derrubou a velha aristocracia, fiel na sua maioria ao partido castelhano, e derrotou o poderio do rei de Castela, é-nos descrita como um movimento social irresistível que faz cair todos os planos urdidos, quer pelas grandes personagens que intentam manejá-lo, quer pelos que dele desdenham como um alvoroço de «dois sapateiros e dois alfaiates». As intrigas destas personagens bóiam à deriva na insurreição social, que as empurra irresistivelmente ou as despedaça nos escolhos. E o sen-

tido épico do cronista não se detém em comentários moralistas sobre os actos da multidão, cujos motivos encara com um realismo de pormenor, que não desmente, mas antes confirma a sua adesão global.

Nesta grandiosa visão de uma colectividade urbana e nacional, não escapam ao nosso cronista certos aspectos que só no século XIX voltaram a ser considerados por historiadores portugueses. Embora na sua época não houvesse o que possa chamar-se uma ciência económica, o senso profundo do nosso cronista, ou talvez antes o seu conviver com vilãos sujeitos ao peso dos impostos, à desvalorização da moeda, às devastações da guerra, etc., leva-o a considerar com atenção certas coisas práticas, especialmente aquelas que incidiam na vida dos burgueses e mesteirais. Assim é que encontramos nas suas páginas longas explicações acerca do sistema monetário, e especialmente sobre as quebras da moeda, tão frequentes na Idade Média; acerca do imposto das sisas; da administração do tesouro real, etc.

Compreende-se que, abrangendo este largo horizonte, Fernão Lopes considerasse a cavalaria e a guerra com olhos diferentes daqueles com que as viam os cronistas palacianos. A guerra de que Fernão Lopes nos fala não é só a façanha cavaleiresca, a alegre aventura em que os bravos ganham títulos de glória. Os acontecimentos de 1383-85 (e seus antecedentes) entrelaçam em Portugal fenómenos sociais europeus como sublevações populares urbanas e rurais, intrigas dinásticas ligadas a conflitos entre instáveis oligarquias áulicas e camadas aristocráticas preteridas ou dependentes, guerras crónicas como a dos Cem Anos, questões religiosas, como a do duplo papado de Roma e Avinhão. Nas circunstâncias portuguesas, a crise dinástica deu origem a uma complexa dinâmica animada por uma nova forma de consciência patriótica. Fernão Lopes, primeiro cronista oficial dinástico, vibra, por isso, quando, retrospectivamente, evoca uma massa anónima que, assaltando os castelos ou resistindo dentro das muralhas das vilas, defende a sua terra e a sua liberdade; mas condena a chacina quando não passa de uma aventura cavaleiresca ou monárquica, como (segundo Fernão Lopes) foram as guerras de D. Fernando. As suas narrativas de batalhas são geralmente sóbrias, e na de Aljubarrota condena expressamente o costume de exagerar as proezas dos cavaleiros com «fábulas patranhosas» que nenhum «sisudo» pode crer. A emergência de novos estratos ou linhagens dominantes é claramente ligada às novas condições sociais e técnicas da guerra e da hegemonia social.

Há um cavaleiro que é incondicionalmente engrandecido e certamente idealizado das páginas de Fernão Lopes — Nuno Álvares Pereira — mas salienta-se pelo seu patriotismo, pela sua sabedoria, pelo seu respeito perante casas e proprie-

dades dos vilãos, pela sua castidade — por qualidades que fazem dele, aos olhos do cronista, o modelo do cavaleiro cristão, ao serviço de Deus e do seu povo, com vários reflexos nas vicissitudes guerreiras da independência, depois da fase de conspiração, sublevação multitudinária e complexa intriga social de 1383-85.

A grandeza de Fernão Lopes como historiador consiste, principalmente, nesta visão multifacetada que abrange os aspectos sociais da vida nacional e que lhe permitiu transmitir-nos o fresco global de uma época, em vez de simples narrativas de aventuras de força e coragem de acordo com a ideologia cavaleiresca, como as que nos apresentam outros cronistas medievos. Graças a esta superioridade de visão, possuímos hoje um precioso relato de conjunto da grande crise social que marcou em Portugal a passagem da Idade Média para os tempos modernos.

Esta visão da sociedade deve-se, sem dúvida, ao génio do cronista, que soube aproveitar testemunhos de uma mutação social que põe em crise os valores tradicionais e possibilita a contestação da ordem estabelecida por outras classes sociais até então excluídas do poder.

A matéria literária das crónicas

Para dar expressão a esta poderosa e ampla visão da sociedade era preciso um escritor com qualidades excepcionais de artista, que lhe permitissem organizar num conjunto convincente a reconstituição dos acontecimentos.

Vimos como são múltiplos os aspectos da vida a que a sua pena tem de acudir; é o interior das cortes, com os seus tipos psicológicos próprios, os seus enredos, os dramas secretos da ambição e do amor, as suas horas de luto ou de folga; é a praça pública movimentada e ruidosa, percorrida por enchentes humanas; é o acampamento de guerra, embandeirado em festa, onde alguns ditos «saborosos» nos chegam através do rumor; é o campo de batalha que um exército numeroso recobre com suas lanças e elmos resplandecentes ao sol; são as torres das fortalezas a cuja sombra se tecem artes e intrigas entre os sitiados e os sitiantes; são as altercações violentas nos conselhos e assembleias; são quermesses coloridas nas cidades em festa, engalanadas de flores e ramos verdes. De noite os archotes alumiam nas ruas um baile popular, ou velam no salão da alcáçova os soluços de um rei vencido; o dia tanto mostra galhardetes, bandeiras e ferros reluzentes, como o casario de uma cidade latejante de vibração humana.

Esta variedade e animação nos aspectos e episódios de todo um mundo que ressurge à narrativa do Cronista dão à sua obra um interesse espectacular, teatral, especialmente grato ao gosto romântico do «pitoresco», que quatro séculos depois tiraria partido deste enorme caudal de episódios, ambientes e figuras. No entanto, o aspecto exterior da realidade aparece em Fernão Lopes apenas como expressão da acção humana e da vida moral dos indivíduos e colectividades. Não encontramos nele o mero descritivo, embora nos possamos interessar miúda e pitorescamente pelo simples espectáculo de uma tempestade, nas suas diversas fases. O seu interesse vai predominantemente para a gente que se move e faz mover as coisas.

O conjunto das suas crónicas dá-nos uma galeria de caracteres vigorosos uns, outros indecisos, mas todos de uma animação convincente, sagazmente observados e por vezes desmontados na sua estrutura psicológica. Nenhuma época da história de Portugal está hoje para nós tão cheia de personagens como este final do século XIV, por obra do extraordinário repórter que a relatou e que serviu de fonte a toda uma literatura evocativa, em segunda e terceira mão. Herculano nas *Lendas e Narrativas*, Garrett no *Arco de Sant'Ana* e no *Alfageme de Santarém*, Oliveira Martins na *Vida de Nun'Álvares*, Marcelino de Mesquita em *Leonor Teles*, contam-se entre os que trabalharam sobre o grande elenco de personagens desenhadas por Fernão Lopes. Certos comparsas desta grande comédia humana oferecem uma extrema complexidade psíquica, como o Mestre de Avis, criatura hesitante e violenta ao mesmo tempo, tenaz na sua mediocridade, vivisseccionada por Fernão Lopes ao longo de episódios variados, por vezes triviais, mas todos eles significativos, traços miúdos e múltiplos de que ressalta no fim um poderoso retrato de uma figura vulgar. Mas já Leonor Teles, personalidade enérgica, que ele secretamente admira num plano trágico para além do bem e do mal imediatos, é colhida em poucos mas certeiros traços — três ou quatro cenas intensamente dramáticas. E se o cronista soube pôr de pé todo um mundo de gente vária, em que não há dois indivíduos iguais, é porque teve a arte shakespeariana de relacioná-los e confrontá-los em intrigas, cenas e diálogos, aliando assim à largueza da epopeia a tensão do drama e a análise do romance. Esta compreensão da vida psicológica e o senso da realidade que lhe anda associado pressupõem a mentalidade que observamos ao estudar a visão histórica de Fernão Lopes. Todos os figurantes da história aparecem nele reduzidos à mesma humanidade comum, pouco importando a sua jerarquia social à luz justiceira com que lhes alumia os recessos íntimos.

D. Fernando e D. João são-nos apresentados como homens comuns sujeitos a vilezas, indecisões, paixões ou pusilanimidades. D. Pedro I é um carácter fora do vulgar, mas o narrador confere-lhe a representação sublimada e atraente do herói passional popular.

Ora, estes caracteres e estes enredos pessoais são parte de um todo em que ocupam não menor lugar as personagens colectivas: Fernão Lopes sente-se decerto solicitado pela santidade de Nuno Álvares, ou pelos violentos impulsos de Leonor Teles, mas não o tocam menos as ansiedades da população de Lisboa, e a sua indomável coragem multitudinária. Os «moradores da cidade», os «povos do reino», a «arraia-miúda» são para ele entidades tão reais como os comparsas da sua comédia humana. As narrativas da insurreição de Lisboa, dos assaltos dos camponeses aos castelos, da ansiedade da gente da cidade, suspensa do combate naval no Tejo, dos levantes de alvoroço ocorridos em Lisboa enquanto em Aljubarrota os guerreiros quebram lanças, são páginas em que Fernão Lopes procura comunicar-nos uma vibração gregária cuja vontade se exprime em ditos de personagens em geral anónimos. E o estilo do cronista assume um tom de ternura filial para falar dessa grande entidade de contornos indefinidos, mas animada de decisão e consciência, mãe e ama que alimenta ao peito a resistência do Reino. Numa tentativa para dar figura e rosto a esta força que ele sente de maneira tão pessoal, Fernão Lopes imagina uma prosopopeia em que a cidade de Lisboa, como principal personagem da resistência, aparece a dialogar com o Autor.

Como se vê, a matéria que Fernão Lopes tem para transmitir ao leitor é densa e vasta, na simpatia amplamente compreensiva que a anima toda, na finura e diversidade das personagens, na percepção da vida colectiva, no colorido e vivacidade dos aspectos do mundo exterior que o interessavam, e até na sua concepção multifacetada da vida social. Fernão Lopes necessitava de criar formas de expressão em que se consumassem tais forças da sua obra, mais próxima do que se tem julgado do antropocentrismo que caracteriza o *Quattrocento* italiano.

O estilo e a composição das crónicas

Havia antes dele, como vimos, a prosa do romance de cavalaria, que, trabalhada em sucessivas versões e refundições, se apurara, ganhando uma forma cada vez mais polida e amaneirada. Havia as prosificações dos cantares

de gesta, numa língua mais rude e mais familiar, com grande emprego do diálogo e dos modismos orais, como no conto popular. Havia o sermão, que assimilava o estilo bíblico ou evangélico, a retórica antiga que os doutores da Igreja adaptaram. Na época de Fernão Lopes traduziam-se, como vimos, os Evangelhos canónicos, recopiavam-se a *Demanda do Graal* e os outros romances do mesmo ciclo, e refundiam-se, literariamente, tradições como a de D. Afonso Henriques, registada na *Crónica Geral de 1344*. Ao mesmo tempo, davam-se os primeiros passos para a assimilação do estilo clássico latino e da língua abstracta dos escolásticos, através de traduções e imitações que mencionámos.

Fernão Lopes assimila toda esta herança. Recebe do romance de cavalaria a arte de contar e talvez certa elegância no corte da frase, mas temperando-lhe o amaneiramento com a simplicidade familiar e directa da tradição épica e enriquecendo-a com um vocabulário e imagens muito variados e flagrantes. Recebe também o fôlego oratório, a frase larga e redonda dos pregadores, a solenidade do estilo bíblico e a familiaridade do estilo evangélico, processos e tons que sabe empregar a propósito, com mudanças de registo estilístico. Estes afluentes aparecem harmoniosamente integrados numa prosa muito correntia onde nunca se deixa de sentir a voz do autor, que parece falar a um auditório, despertá-lo com exclamações, com perguntas, com apelos à imaginação e à simpatia. Sob este aspecto de prosa recitada, Fernão Lopes é o último grande representante da arte literária medieval, destinada mais à recitação em público do que à leitura privada.

E esta tradição, assimilada numa síntese equilibrada, enriqueceu-a Fernão Lopes com a sua própria contribuição: a vibração humana que faz viver cada uma das suas páginas com certa robustez máscula e popular, tão diferente do comedimento cortesão; um ardor polémico que ora ressoa numa cólera poderosa, ora numa ironia risonha; a forte visualidade que o leva a muitas comparações inéditas. Tudo isto dá a esta prosa uma feição inovadora. Fernão Lopes é, em data, o primeiro prosador português de quem se pode dizer que o estilo identifica o homem, porque antes dele a prosa não passava de uma terra-de-ninguém, transmitida de versão para versão, cerzida de fórmulas estereotipadas.

A originalidade de Fernão Lopes revela-se muito particularmente na composição das crónicas. Não seguiu a simples ordem cronológica dos acontecimentos, antes procurou ordenar a matéria variada que constitui a sua visão histórica em grandes conjuntos animados. Por este lado as crónicas merecem ser analisadas não apenas como narrativa de dados objectivos estranhos ao autor, mas como produção romanesca ou épica.

Se as compararmos com os romances de cavalaria, que serviram de modelo narrativo, por exemplo, a Froissart ou a Zurara, damo-nos conta de uma diferença essencial. O autor romanesco medieval ordena a sua matéria como uma sequência de episódios individuais num plano único. Falta-lhes o sentido dos diversos planos do espaço, bem como o dos ambientes e o dos agrupamentos das figuras. Essas narrativas são comparáveis aos baixos-relevos serialmente historiados das catedrais, em contraste com a composição pictural que, a partir de Giotto, ordena as figuras à volta de pontos fulcrais, as envolve em ambientes (de interior, urbanos ou paisagísticos), e descobre pouco a pouco a profundidade do espaço. A narrativa de Fernão Lopes não cabe naquele género de plana sequência romanesca; oferece-nos os planos múltiplos da realidade social, ordenando, em conjuntos complexos, massas e indivíduos; desenha em segundo plano processos anónimos, sobre os quais avultam as figuras e os episódios de que trata em pormenor. As intrigas palacianas, as batalhas, os cercos inserem-se num contexto social ora compacto, ora difuso, que são as falas dos povos do Reino, os levantamentos das vilas contra os castelos, a «voz de grande espanto» que se ouve em Portugal inteiro quando o rei de Castela atravessa a fronteira.

Por outro lado, as séries de acontecimentos convergem para pontos nodais, que constituem como que intersecções de muitas linhas. Cada episódio aparece, assim, situado no entrelaçado de acontecimentos antecedentes e consequentes, em que participam diversas camadas sociais em toda a extensão geográfica do País. Em torno do cerco de Lisboa, por exemplo, ordenou Fernão Lopes os levantamentos locais, a entrega dos castelos ao rei de Castela em marcha para a cidade, as intrigas que ocorrem entre ele e Leonor Teles, as diversas aventuras dependentes da frota destinada a levantar o cerco do Tejo, a campanha de Nuno Álvares Pereira no Alentejo, etc., etc. O cerco de Lisboa, constantemente evocado como acontecimento que se prepara ou como acção em curso, é o ponto nevrálgico de cujo destino depende o enlace ou desenlace das malhas que em torno dele se entretecem, estando, por sua vez, ele próprio dependente do entretecer daquelas. Assim, Fernão Lopes soube dar um sentido e encontrar uma unidade de acção para todas as cadeias de acontecimentos.

Encarregado de historiar a monarquia portuguesa, sobretudo em vista do advento da dinastia de Avis, Fernão Lopes colocou-se dentro de uma perspectiva aliás facilitada pela rarefacção e a incerteza que, em geral, vão crescendo à medida que se recua no passado. E, assim, as crónicas indubitavelmente fernão-lopinas de D. Pedro, D. Fernando e D. João constituem, de facto, um todo. O seu centro de gravidade reside na emaranhada guerra em que a nova dinastia se consolida. As duas primeiras não passam, em suas menores proporções, de

um acesso ao drama central; a função delas consiste em ilustrar narrativamente (e com o encanto das evocações de um artista) aquelas razões com que o Dr. João das Regras advogou a candidatura do Mestre ao trono português, com uma eloquência oratória de recriação fernão-lopesca, à base de sábia utilização (e selecção) de fontes e factos que a erudição moderna tem reconstituído. A *Crónica de D. Pedro* é como um prólogo: parece mero desenvolvimento actualizado da *Crónica Geral de Espanha*, pois a história paralela de Pedro, o Cru, de Castela, e seu meio-irmão inimigo e sucessor, Henrique de Trastâmara (extractada do cronista Lopez de Ayala), ocupa cerca de metade dos seus capítulos. A *Crónica de D. Fernando*, já mais longa e especificamente nacional, dir-se-ia um primeiro acto, preparatório do drama central.

Assim, e excluindo o caso ainda controvertido da *Crónica de 1419*, onde também D. Afonso Henriques, como fundador do Reino, merece um desenvolvimento excepcional (aliás facilitado pelo acúmulo de relatos nas crónicas trecentistas), Fernão Lopes é, por excelência, o cronista de uma refundação do Reino. Cabe-lhe, por encargo, exaltar a brilhante ascensão de alguns patrióticos nobres, antes obscuros ou segundogénitos, como D. Nuno, e uma não menos patriótica alta burguesia recém-brasonada (que irá reagrupar-se e cerrar fileiras, junto à nobreza fiel e à amnistiada em 1411). Mas a sua época bem lhe fez sentir a importância da adesão ao Mestre por parte de toda a capital, do Porto e, em suma, da maioria dos Portugueses. E, assim, embora sejam óbvias, nessa perspectiva, as linhas dialécticas e retóricas de uma apologia dinástica, a que nem mesmo falta a sanção sobrenatural de vários presságios e milagres, como não falta a cruzada contra os hereges castelhanos (partidários do antipapa de Avinhão) — o que mais palpita no coração popular do cronista é a epopeia de uma revolução vitoriosa, que impõe um novo rei, os heróis vilãos (ou, heterogeneamente, vilãos-cavaleiros) de uma Sétima Idade, e privilégios acrescidos para os homens-bons rurais e a gente dos mesteres.

As crónicas como epopeia

Este género de ordenação, se por um lado constitui um progresso em relação à narrativa romanesca medieval, por outro faz pensar num género literário que é muito anterior a este tipo de narrativa. A mesma combinação de feitos individuais e de movimentos de massas, a mesma unidade de acção onde convergem acontecimentos múltiplos para um desfecho, a mesma ordenação de

grandes séries de episódios, encontramo-las nas epopeias, nomeadamente nos poemas homéricos e na *Chanson de Roland*. Há outros aspectos por onde as crónicas de Fernão Lopes se aproximam das epopeias, sendo um deles a identificação do poeta com uma colectividade em que se dá a encarnação do Bem (alguns diriam: da razão histórica), e à qual está prometido, de forma irreversível, o destino vitorioso. A colectividade com que Fernão Lopes se identifica é, conforme o ponto de vista, a gente miúda que triunfa sobre os seus opressores (isto é, os senhores dominantes), ou a nação portuguesa que repele os Castelhanos. Trata-se, de facto, da mesma entidade, visto que, segundo as Crónicas, é, por excelência, no povo miúdo que se encontra a genuinidade nacional, o «amor da terra», e os fidalgos «desnaturados» se comprometem com Castela.

Esta conformidade do autor com um grupo étnico (que é simultaneamente um grupo social), num destino e numa razão histórica, é o que faz das Crónicas, mais do que um simples relato cronístico, mais do que uma simples história romanesca (por muito complexa que seja), um autêntico poema — algo em que se traduz o sentimento de uma totalidade significativa. É ela que lhe dá o optimismo imanente em que os acontecimentos mais cruéis (como a morte do arcebispo de Lisboa) se justificam globalmente, como efemérides de um processo necessário e justo pela finalidade. É ela também que dá ao autor a convicção de ser objectivo. O autor épico sente-se realista, naturalmente, sem perplexidades nem hesitações, pelo simples facto de que a colectividade com que ele se identifica é portadora da razão. Para ele não há duplicidade entre o subjectivo e o objectivo.

Nisto consiste a estatura de Fernão Lopes e a força que impulsiona a extraordinária criação que são as suas crónicas. Nele, mais do que em Camões, pode dizer-se que encontramos na sua forma mais consumada e viva a epopeia nacional portuguesa, que já vimos esboçar-se nas tradições épicas afonsinas. Em comparação com estas crónicas, *Os Lusíadas* aparecem-nos como uma epopeia póstuma, inspirada pelo sentimento de uma decepção que quer resgatar-se, e vibrando de inquietações acerca do destino nacional, social e humano.

Bibliografia

1. Textos

- *Crónica de D. Pedro.* A 1.ª ed., acrescentada, é de 1735, pelo P.ª Joseph Pereira Baião. As ed. actualmente mais acessíveis são a de Barcelos, 1932, e a do Porto, 1964, reimpressa em 1979, ambas dirigidas e prefaciadas por Damião Peres (a última reproduz o manuscrito quinhentista do Arquivo Nacional), e a de «Clássicos do Povo», org. e pref. por A. Borges Coelho, 1967, baseada na ed. da Academia das Ciências, in «Colecção de Inéditos», 1790, reed. em 1925 Sobre esta se baseia também o texto da «Biblioteca de Clássicos Portugueses», Lisboa, 1895. Ed. crítica, segundo os três manuscritos do séc. XV e outros, por Giuliano Macchi, Edizioni dell'Atheneo, Roma, 1966.
- *Crónica de D Fernando.* A 1.ª ed. é de F M Aragão Morato, in «Inéditos de História Portuguesa», Lisboa, 1916. Ed. acessível por Damião Peres, 2 tomos, Barcelos, 1933-35. Também ed na «Biblioteca de Clássicos Portugueses», 3 tomos (1895-96). Reed.
- Segundo o texto da 1.ª ed na «Biblioteca Histórica — Série Régia», Porto, 1966. Ed. crítica por Giuliano Macchi, IN-CM, 1975, ed. bilingue (português e francês) do texto estabelecido por G. Macchi em Paris, Éditions du Centre National de Recherches Scientifiques, 1985 Versão modernizada com pref e notas de A. Borges Coelho, ed Horizonte, 1977. Edição da Livraria Civilização, Porto, 1966, reed. 1979, intr. de S. Dias Arnaut.
- *Crónica de D João I* A 1.ª ed é de Lisboa, 1644. Ed diplomática da 1.ª parte por Anselmo Braamcamp Freire, Lisboa, 1945, reimpressa em fac-símile, IN-CM, 1973, com introd. de L. F. Lindley Cintra. Ed. diplomática da 2.ª parte por William J. Entwistle, Lisboa, Imprensa Nacional, 1968, reimp. 1977. Há também ed. da «Biblioteca de Clássicos Portugueses», em 2 tomos, Lisboa, 1897-98. 1.ª parte com texto actualizado, introd e notas por José Hermano Saraiva, sob o título *História de Uma Revolução*, Lisboa, 1977 Ed de 1993, Livraria Civilização, Porto, introdução de H. Baquero Moreno. Ed. de M. Lopes de Almeida e A. Magalhães Basto, 1949, reed. 1993.
- Atribuídas a Fernão Lopes: *Crónicas de 5 reis de Portugal*, ed diplomática com prólogo de Magalhães Basto, vol. I, Porto, 1945. Entre outros importantes apêndices, contém textos da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da de *D. Afonso Henriques* (códice alc. 290, provável original ms da *Crónica de Duarte Galvão*), e o *Resumo das crónicas dos reis de D. Sancho I a D Afonso V*, aproveitados e em parte transcritos por Cristóvão Rodrigues Acenheiro, cód. III/2-12 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora.
- *Crónica de D. Dinis* (texto inédito da Casa Cadaval), ed. diplomática com pref. por Carlos da Silva Tarouca, S. J., Coimbra, 1974.
- *Crónica dos Sete Reis de Portugal*, ed. crítica por Carlos da Silva Tarouca, S J , 1952-53, 3 vols., 2 de texto e 1 de glossário e índice onomástico.

2. Antologias e extractos

- Campos, Agostinho de: *Antologia Portuguesa*, 3 vols., 1921-22.
- *Quadros da Crónica de D. João I*, selec., pref. e notas de Rodrigues Lapa na col «Textos Literários», 3.ª ed., «Clássicos do Estudante», 1976.
- *Crónica de D. João I de Fernão Lopes*, col. «Textos Literários», apres., selec e notas de Teresa Amado. 1980.

- *Crónica de D Pedro I* e *Crónica de D. Fernando*, na col. «Clássicos Portugueses» (2.ª ed. corr.), com introd., selec. e notas de Torquato de Sousa Soares.
- *Fernão Lopes*, na col. «Saber», 2.ª ed. rev. por A. J. Saraiva, que também condensou e actualizou as três crónicas em *As Crónicas de Fernão Lopes*, Lisboa, 1960, 3.ª edição, Gradiva, 1993.
- Oliveira, Corrêa de/Machado, Saavedra: *Textos Medievais Portugueses*, Coimbra Editora, 5.ª ed., 1974.

3. Estudos

- Herculano, Alexandre: *Fernão Lopes*, in *Opúsculos*, t. 5.º.
- Peres, Damião: introd. à sua ed. da *Crónica de D. Pedro I*.
- Cidade, Hernâni: *Lições de Literatura e Cultura Portuguesa*, 7.ª ed., 1.º vol., Coimbra, 1984
- Lapa, Rodrigues: *Lições de Literatura Portuguesa*, 10.ª ed., rev. e aum., Coimbra, 1981, Cap X. Contém extensa bibliografia crítica.
- Caetano, Marcelo: *As Cartas de 1385*, in «Rev. Port. de Hist.», tomo V, Coimbra, 1951, ed. Verbo, 1985
- Saraiva, António José: Fernão Lopes (2.ª ed. refundida), Lisboa, 1965 (col. «Saber») Contém bibliografia. *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988, reimp. aum. 1990, pp 166-215.
- Cintra, Luís F. Lindley: *Nótula sobre os manuscritos das obras de Fernão Lopes*, in «Colóquio», n.º 29, Junho de 1964, resumo dos problemas a resolver por uma ed. crítica da obra de Fernão Lopes, que ainda não existe, apesar (ou por causa) da existência de numerosos manuscritos, alguns deles do meio século posterior à sua morte, o que aliás revela a repercussão da obra; recensão a *A Tese de Damião de Góis em favor de Fernão Lopes*, de Magalhães Basto, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 17, 1951; e *Sobre o cód. 290 (ant. 316) da Biblioteca Nacional de Lisboa*, in «Boletim de Filologia», t. 23 (1947), pp. 255-275. (Mostra ser plausível que se trate do ms. original da *Crónica de Afonso Henriques* de Duarte Galvão, a quem também atribui os *Sumários* das crónicas de D. Sancho I e D. João II depois aproveitados, com o acrescento de «lembranças» pessoais sobre D. Manuel e D. João III, por C. R. Acenheiro nas *Crónicas dos Senhores Reis de Portugal*, 1535, e por Rui de Pina — o que tudo faz avultar o trabalho de ordenação e redacção executado por Duarte Galvão no conjunto da *Crónica Geral do Reino*, levada a cabo pela série de cronistas-mores do Reino e seus resumidores.)
- Beau, Albin E. *Estudos*, I, «Acta Universitatis Conimbrigensis», Coimbra, 1959.
- Basto, Artur de Magalhães *Estudos (Cronistas e Crónicas Antigas Fernão Lopes e a Crónica de 1419)*, 1960, «Acta Universitatis Conimbrigensis».
- Macchi, Giuliano: *Bibliografia de Fernão Lopes*, in «Cultura Neolatina», 24, 1964. Contribuição fundamental para qualquer estudo actualizado (Há outros trabalhos sobre assuntos afins nos números 23 e 24 da mesma revista.)
- Uma importante análise estilística de Fernão Lopes pode ler-se em Nemésio, Vitorino *Alguns aspectos da prosa medieval*, in «O Instituto», vols 80-82, 1930-31 Ver ainda Chaves, Maria Adelaide Godinho Arala. *Representação da Paisagem e Formas do Pensamento em Portugal no século XV*, Lisboa, 1970, o único livro metodologicamente actualizado sobre o assunto que se propõe; Atkinson, Dorothy M. *O Estilo Narrativo de Fernão Lopes*, in «Ocidente», 62, 1962; e Martins, Mário. *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Portuguesa Medieval*, Lisboa, 1975.
- Coelho, António Borges. *Para a análise da filosofia política de Fernão Lopes*, in «Seara Nova», n.º 1455, Jan. 1967; *A Revolução de 1383*, 5.ª ed. corr. e aum., Caminho, Lisboa, 1984

- Serrão, Joaquim Veríssimo: *A Historiografia Portuguesa, I (séculos XII-XVI)*, Lisboa, 1972.
- Sobre a idealização do Condestável ver Gerli, Michael E.: *Nun'Álvares and the «topos» of the seven virtues in the «Crónica de D. João I»*, in «Romance Notes», Univ. of North Carolina, v. 14 (1972-73), pp. 203-206; e ainda Passos, M. L. Perrone Faro: *O Herói na «Crónica de D. João I» de Fernão Lopes*, Lisboa, Prelo Editora, 1974.
- Ver também a introdução à ed. da 1.ª parte da *Crónica de D. João I*, 1977, por José Hermano Saraiva.
- Rebelo, Luís de Sousa: *A Concepção do Poder em Fernão Lopes*, Horizonte, Lisboa, 1983.
- Monteiro, João Gouveia: *Fernão Lopes, Texto e Contexto*, Minerva, Coimbra, 1988; *Fernão Lopes e os Cronistas Coevos. O Caso da «Crónica do Condestabre»*, in «Biblos», vol. 11, 1989, pp 37-61.
- Amado, Teresa: *F. Lopes Contador de Histórias*, Estampa, 1991 e a *Crónica de D. João I e Crónica do Condestabre e Peres de Ayala*; *Bibliografia de Fernão Lopes*, Cosmos, Lisboa, 1991.
- Quanto à estratégia e condições locais de Aljubarrota, ver Veiga, A. B. da Costa/Matos, G. de Melo/Paço, Afonso do: *Aljubarrota. Trabalhos em execução de arqueologia militar*, Lisboa, 1959; e Howorth, A. H. de Araújo Stott: *A Batalha de Aljubarrota (Dúvidas, certezas e probabilidade militar inerente)*, Lisboa, 1960. (Discutem a adequação do relato de Fernão Lopes.)
- V. Viegas: Lisboa. *A Força da Revolução* (1383-85), Livros Horizonte, 1985.
- Ferro, M. José Pimenta: *A Nobreza no Reinado de D. Fernando e a sua actuação em 1383-85*, «Rev. de História Económica e Social», n.º 12, pp. 45-89, 1983.
- Mattoso, José: *Fragmentos de uma Composição Medieval*, Ed. Estampa, 2.ª ed., 1990, espec. cap. V, pp. 263-293.
- Ver, em geral. *1383/1385 e a Crise Geral dos séculos XIV e XV*, Actas, *História e Crítica*, Lisboa, 1985, especialmente:
- Viegas, Valentino *A somenos importância do discurso do doutor João das Regras nas cortes de Coimbra de 1385*, pp. 365-378.
- *A nobreza e a Revolução de 1383*, pp 391-401, da obra a seguir.

Capítulo IV

Outros Cronistas

GOMES EANES DE ZURARA

O cargo de cronista oficial da Corte mantém-se após o termo da actividade literária de Fernão Lopes. Alguns anos antes do falecimento deste, Gomes Eanes de Zurara (c. 1420-1473/74) concluiu (1450) a *Crónica de D. João I* (3.ª parte), também intitulada *Crónica da Tomada de Ceuta*. A orientação e a mentalidade do novo cronista afastam-se muito das do seu antecessor. O velho cronista (que aliás ainda mantinha, pelo menos no título, o cargo de cronista-mor da Torre do Tombo) dir-se-ia afastado como representante de uma época que se procurava fazer esquecer.

Gomes Eanes de Zurara, ou de Azurara, nascido à roda de 1420, filho de um cónego, foi, segundo diz, instruído por D. Afonso V, o que não passa talvez de um exagero lisonjeiro, porquanto era bastante mais velho do que este rei, que tinha dezoito anos quando Zurara publicou a sua primeira crónica. No entanto, a sua cultura formou-se, de facto, em idade madura, e algo deverá a esse rei já educado no Humanismo. Cavaleiro da Ordem de Cristo (que parece ter favorecido com um documento notarial falsificado), era, por essa via, dependente do infante D. Henrique, que o gratificou entre 1451 e 1454 com duas comendas dessa Ordem. Por duas vezes se deslocou zelosamente a Marrocos a fim de se documentar sobre as campanhas de D. Duarte de Meneses.

Além da terceira parte da Crónica de D. João I, em que aproveitou possivelmente um texto já parcialmente escrito de Fernão Lopes, Zurara compôs crónicas de grandes personagens da nobreza, escritas a pedido ou em atenção a casas senhoriais. Tais são a *Crónica dos Feitos da Guiné*, feitos que o autor endossa ao infante D. Henrique (sendo por isso essa crónica, simultaneamente, um panegírico daquele infante, aliás já em tal sentido encomendado

pelo monarca); a *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, primeiro capitão de Ceuta, escrita a pedido da duquesa de Bragança, sua filha; a *Crónica de D. Duarte de Meneses*, filho do anterior, com o texto muito truncado, sobretudo no que se refere à época que medeia entre o fim da regência do infante D. Pedro e o acesso de Afonso V ao trono; e talvez a *Crónica de D. Fernando*, conde de Vila Real, hoje desaparecida. Esta simples enumeração das obras do segundo cronista-mor do Reino evidencia as tendências descentralizadoras, a ideologia aristocrática de cruzada antimuçulmana do reinado de D. Afonso V. Continua mais o espírito dos *Livros das Linhagens* que a orientação dada por Fernão Lopes à *Crónica Geral do Reino*. Por outro lado assinala uma certa secundarização desta *Crónica Geral do Reino* a favor da gesta ultramarina, fenómeno que na segunda metade do século XVI se evidenciará mais claramente.

Com efeito, Zurara desenvolve nos seus prólogos a teoria de que a finalidade das crónicas é perpetuar a glória dos que praticaram grandes feitos, de modo que eles ou os seus descendentes recebam, por esses feitos, as merecidas recompensas régias. Por isso dá o máximo relevo aos feitos cavaleirescos individuais, minimizando a acção da gente miúda, pela qual explicitamente manifesta desdém. Refere-se quase apenas a actos palacianos, a feitos de guerra ou de exploração e corso litoral, cujos principais protagonistas eram os cavaleiros (nobres). A sua visão histórica deixa de fora, em contraste com Fernão Lopes, a quase totalidade da realidade nacional. Assim, o que deveria ser a 3.ª parte da *Crónica de D. João I* transforma-se, como vimos, na glorificação de uma campanha bélica dos filhos do rei. Esta unilateralidade deu lugar a deformações de perspectiva, como a que consistiu em ver no infante D. Henrique, seu protector, a causa única dos Descobrimentos, deixando na sombra outras personagens individuais ou institucionais, circunstâncias, antecedentes e motivações que certamente contribuíram para a grande empresa. Com esta concepção se deve relacionar o método de informação utilizado e encarecido por Zurara, que é o de atender sobretudo aos depoimentos orais das pessoas socialmente mais qualificadas, em especial o próprio Infante. A estadia que fez em Marrocos, no desempenho das suas funções, e pela qual foi elogiado e galardoado por D. Afonso V, obedece a um propósito de objectividade, em reacção a reparos feitos à *Crónica de D. Pedro de Meneses*, mas tal objectividade diz apenas respeito a versões opostas de várias casas senhoriais rivais. Para o relato das explorações marítimas baseou-se, segundo declara, numa crónica anterior, de Afonso Cerveira, hoje perdida.

A guerra em Marrocos, começada com a tomada de Ceuta em 1415 e que se torna, no reinado de D. Afonso V, a principal ocupação da corte e da nobreza, deu lugar a grandes controvérsias em que não foi esquecido o problema da sua legitimidade. Competia a Zurara, cronista da corte, justificá-la como cruzada

antimuçulmana, de acordo com o esforço diplomático que de facto, a partir de D. Duarte (1436), obteve sucessivas bulas com indulgências e, desde 1455, assegurando a exclusividade da exploração do litoral africano desde o cabo Não «até às Índias» (plausivelmente, o lendário reino do Preste João). Esta justificação abrange o comércio de escravos, a cujo início, em Lagos, Zurara consagra algumas páginas comovidas da *Crónica dos Feitos da Guiné*, que o não impedem de concluir que por esse meio as almas dos gentios viriam a salvar-se.

Das quatro crónicas conhecidas, a mais interessante é a primeira, a da *Tomada de Ceuta* (1450), em que assistimos às discussões em conselho e ao trabalho dos mesteirais e mercadores, que armavam os barcos e reuniam as provisões nas margens do Tejo. Algumas páginas mais animadas desta parte da obra, pelo poder de evocação pormenorizada e pela amplidão da perspectiva social, fazem suspeitar que o autor é Fernão Lopes. Esta qualidade falta nas restantes crónicas. Na dos *Feitos da Guiné* (1453), a retórica panegírica alterna com um cerzido mal datado, por vezes mal arrumado e omisso de episódios de corso contra mouros ou gentios em geral mal armados, mas correndo riscos reais e com toques frequentes de vivacidade testemunhal e até de uma contraditória simpatia humana — defeitos e qualidades que não encontramos no relato quase paralelo, mais objectivo e metódico, de Cadamosto, mercador veneziano. Nas duas crónicas consagradas aos Meneses (*D. Pedro*, 1463; *D. Duarte*, 1468), a acumulação de episódios de combate, narrados com a minúcia de um contador de histórias de caça, todas diferentes e todas iguais, e sem precisão cronológica, chega a ser fatigante. Notamos que, como bom apreciador de cavalarias, Zurara não omite inteiramente as do inimigo, nem alguma simpatia ocasional pelos pobres camponeses espoliados, embora sobressaia mais a justificação da cruzada com frequentes notas sobre a pretensa crueza e perfídia islamitas.

O estilo de Zurara está de acordo com as preocupações de vida requintada da corte de D. Afonso V, que, a exemplo da corte dos duques de Borgonha, se adornava já com as primeiras influências culturais da antiguidade greco-latina. É recheado de hipérboles, de citações dos autores antigos, de alusões à mitologia e à história antiga, deixando ouvir a cada passo a exaltação dos «barões assinalados», que João de Barros e Luís de Camões, no século XVI, saberão fazer de maneira mais requintada. Na preocupação de acumular adornos e figuras de estilo antecipa-se à arte barroca, como aliás toda a escola flamenga dos *Grands Rhétoriqueurs*. Prefere a frase longa, com largo uso da subordinação conjuncional ou pronominal relativa, e sob este aspecto pertence a uma fase nova da arte literária, comparado com Fernão Lopes: a fase, já assinalada por D. Pedro e D. Duarte, em que a expressão escrita predomina sobre a expressão oral.

RUI DE PINA

O terceiro cronista-mor do Reino foi Rui de Pina (1440-1522), natural da Guarda, oriundo da pequena nobreza, secretário de D. João II, agente diplomático deste rei e de D. Manuel. Deixou uma obra extensa: as crónicas dos reis de Portugal de D. Sancho a D. Afonso IV, que, embora separadas, constituem um conjunto; as crónicas de D. Duarte, D. Afonso V e D. João II.

Destas obras, a mais pessoal, ou seja aquela em que Pina se baseou no seu conhecimento directo dos factos ou em documentos oficiais, é a *Crónica de D. João II*. O autor apresenta os acontecimentos segundo a versão oficial que este rei quis impor aos seus contemporâneos. A personalidade do «Príncipe Perfeito» domina inteiramente a obra como domina a corte, enche quase completamente o campo de visão do cronista. As poucas páginas comovidas e literariamente interessantes do livro são inspiradas pela morte do príncipe D. Afonso e pela doença final do rei: há nelas uma sobriedade por vezes eloquente. Mas em geral o estilo é a expressão discreta do ponto de vista oficial monárquico. Os capítulos consagrados à viagem ao Congo são a acta das declarações do próprio navegador, Diogo Cão.

Garcia de Resende escreveu uma versão mais testemunhal e anedótica desta *Crónica de D. João II*, publicada em 1545 juntamente com uma *Miscelânea* em verso, estilisticamente muito desprendida, que dá conta dos grandes acontecimentos europeus e portugueses do seu tempo, nomeadamente aqueles que se relacionam com o reconhecimento marítimo de outras civilizações, suas riquezas e estranhos costumes, e com as repercussões sociais do comércio transoceânico.

As crónicas de D. Duarte e de Afonso V têm certamente menos originalidade, mas extremo interesse. Ambas expõem dos acontecimentos uma versão que é, no conjunto, desfavorável ao infante D. Henrique e encomiástica para o regente D. Pedro. A primeira, que atribui a D. Henrique as culpas do desastre de Tânger, é um precioso documento sobre a crise moral e ideológica da nobreza dirigente no final do reinado de D. Duarte. Damião de Góis supõe que Pina compilou nesta obra escritos de Fernão Lopes e de Zurara. Quanto à *Crónica de D. Afonso V*, pode dividir-se em duas partes que são, na realidade, duas crónicas: a da regência, ou seja a de D. Pedro, e a do governo de D. Afonso V. Na primeira contam-se as lutas entre o regente e a nobreza, a insurreição popular de Lisboa e outras cidades, numa perspectiva muito semelhante à de Fernão Lopes, embora em estilo discreto, quase oficioso. Na segunda, além da narrativa das guerras de África, no estilo de Zurara, e da cam-

panha de Toro, encontramos um relato da ida de Afonso V a França, e sua entrevista com Luís XI, que é admirável sob o ponto de vista psicológico. Os galicismos que aparecem nestes capítulos da obra fazem supor que Pina aproveitou um escrito deixado por um português que esteve em França com D. Afonso V.

Quanto às crónicas de D. Sancho a D. Afonso IV, são, como vimos, adaptações da *Crónica de 1419*, embora com alterações sensíveis. Pina deixou de lado a crónica de D. Afonso Henriques, cuja redacção D. Manuel confiou a Duarte Galvão, que parece ter em grande parte preparado as referidas adaptações. Não esqueçamos ainda que a versão trecentista portuguesa da *Crónica Geral de Espanha* se estendeu, graças a redactor não identificado, até ao ano de 1455.

A historiografia senhorial

Já nos *Livros das Linhagens* se manifesta o interesse das grandes casas senhoriais pela historiografia, nomeadamente dos Pereiras. Esse interesse aumenta e a respectiva ideologia desenvolve-se e sistematiza-se com o advento da dinastia de Avis e as lutas sociais que se lhe seguiram.

Mais que cronista do reino, Zurara é o cronista do infante D. Henrique, não só na *Crónica dos Feitos da Guiné*, mas também na da *Tomada de Ceuta*. Depois disso será o cronista dos Meneses, D. Pedro e D. Duarte.

Por ordem do mesmo infante D. Henrique, Frei João Álvares, que acompanhara no seu cativeiro o infante D. Fernando, escreveu entre 1451 e 1460 a patética crónica deste último, com uma minúcia biográfica que testemunha a convivência íntima entre o autor e o frágil e martirizado protagonista. Ressalta o propósito de exaltar o Infante como mártir da fé e da cruzada contra os Mouros. Na parte referente aos preparativos da desastrada expedição de Tânger, a crónica de Frei João Álvares procura ilibar de responsabilidades o infante D. Henrique, endossando-as ao rei D. Duarte, o que está em desacordo com a documentação hoje conhecida.

Em sentido contrário, houve uma literatura histórica favorável ao infante D. Pedro, que as obras de Rui de Pina nos deixam claramente entrever.

Possivelmente relaciona-se com a Casa de Bragança, que entronca no casamento entre a filha de Nuno Álvares Pereira e o bastardo de D. João I, D. Afonso, a redacção da *Crónica do Condestabre de Portugal* entre 1431 (data da morte do biografado) e de 1433 (data da morte de D. João I, último capí-

tulo). A comparação entre esta crónica e os capítulos de Fernão Lopes relativos a Nuno Álvares sugere que tanto este como o redactor daquela utilizaram uma fonte comum, porquanto certos passos da Crónica do Condestabre parecem resumos dos de Fernão Lopes e com outros se dá o contrário. A tese de que Fernão Lopes seria o autor da *Crónica do Condestabre* está definitivamente prejudicada, porque, além de outras razões, Fernão Lopes ataca duramente certa versão contida nesta Crónica. O Nuno Álvares que nos apresenta a *Crónica do Condestabre* diverge um pouco do que nos apresenta Fernão Lopes: este último figura mais idealizado e transfigurado pela lenda; aquele aparece-nos sujeito a fraquezas e crises que Fernão Lopes omitiu e que o fazem mais verosímil. Por outro lado, a *Crónica do Condestabre* tem um carácter menos polémico que as de Fernão Lopes e relata certos desaires dos Portugueses durante a guerra com Castela omitidos ou desmentidos por Fernão Lopes. A *Crónica do Condestabre*, notável pelo seu realismo sóbrio e pelos pormenores psicológicos do herói, deve talvez considerar-se como o último vestígio da tradição cronística portuguesa que vem desaguar em Fernão Lopes. Entwistle atribui a sua autoria a Gil Aires, escrivão da puridade do Condestável.

Entre os autores de crónicas perdidas, há um Afonso Cerveira que foi assassinado por um vassalo do infante D. Henrique e cuja narrativa dos Descobrimentos teria sido, entre outras, aproveitada por Zurara.

Entre os manuscritos de matéria historiográfica contam-se a *Crónica da Ordem dos Frades Menores*, cheia de ingénuos recontos hagiográficos sobre matéria do século XIII (1209-85), traduzida de um original latino por fins do século XIV, editada com introdução, notas, glossário e índice onomástico por J. J. Nunes, Lisboa, 1918; a sumária *Crónica Breve do Arquivo Nacional*, datada de 1429, e editada por Herculano in *Scriptores*, *Portugaliae Monumenta Historica*; e a chamada *II Crónica de Santa Cruz de Coimbra*, posterior a 1451.

Bibliografia

1. Textos

- Gomes Eanes de Zurara: *Crónica da Tomada de Ceuta* (ou 3.ª parte da Crónica de D. João I); a 1.ª ed. é de Lisboa, 1644. Ed. diplomática com introd. por Esteves Pereira, Lisboa, 1916. Ed. da «Biblioteca de Clássicos Portugueses», 1899-1900, por Luciano Cordeiro e Melo de Azevedo.
- O humanista Mateus Pisano, preceptor de D. Afonso V, redigiu em latim uma versão desta crónica por incumbência do mesmo rei: *De Bello Septensi*, ed. por Correia da Serra, in «Colecção de Livros Inéditos de História Portuguesa», por seu turno traduzida em português por Roberto Correia Pinto, *Livro da Guerra de Ceuta*, 1915.
- *Crónica do Descobrimento e da Conquista de Guiné* (ou *Crónica dos Feitos de Guiné*). Ed. com introd. e notas do visconde de Santarém, Paris, 1841. Ed. aparentemente baseada na anterior, com ortografia actualizada e estudo de José de Bragança, 2 vols., Liv. Civilização, Porto, 1937, reed. 1973. Ed. com ortografia actualizada por A. J. Dias Dinis, Agência-Geral das Colónias, Lisboa, 1949 (defeituosa, mas informativa). Ed. sob o título de *Crónica dos feitos notáveis na conquista da Guiné por mandado do Infante D. Henrique*, introd. e notas de Torquato Soares, *Ac. Portuguesa de História*, 1978, 2 vols., o primeiro com tratamento diplomático, o segundo com texto actualizado. Ed. actualizada e anotada por Reis Brasil, Europa-América, 1989, fundamentalmente baseada na ed. de 1841. Uma versão resumida desta crónica está incluída no Manuscrito «Valentim Fernandes», ed. por Joaquim Bensaúde, rev. de António Baião, Publicações Comemorativas do Duplo Centenário da Fundação e Restauração, *Academia Portuguesa de História, 1940*, pp. 133-185. Há uma trad. francesa, feita e prefaciada por Léon Bourdon, in «Mémoires de l'Institut Français d'Afrique Noire», n.º 60, Dacar, 1960.
- *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses*, ed. única em «Colecção de Livros Inéditos de História Portuguesa», II, Lisboa, 1972, com ortografia actualizada. Reprod. fac-similada desta ed., apres. de J. Adriano F. Carvalho, na série de *Edições Comemorativas dos Descobrimentos*, Porto, 1988.
- *Crónica dos Feitos de D. Duarte de Meneses*, *idem*, III, 1973. Há um capítulo anteriormente inédito, publicado por A. J. Dias Dinis in «Biblos», 24, 1948. Ed. diplomática por Larry King, Universidade Nova de Lisboa, 1978, com pref. de Oliveira Marques.
- Brocardo, M. Teresa Leitão: *As Edições das Crónicas de Gomes Eanes de Zurara*, «Actas do V Encontro da Ass. Portug. de Linguística», Fac. de Letras, Lisboa, 1989, pp. 27-53; e outro estudo sobre a Crónica de D. Pedro de Meneses que sairá nas «Actas do VII Encontro da Ass. Portug. de Linguística», realizado em Out. de 1991. (Dá minuciosa conta da situação editorial da obra de Zurara: manuscritos agora conhecidos, todos apógrafos, e características das eds. indicadas.)
- Rui de Pina. As crónicas de *D. Duarte*, *D. Afonso V* e *D. João II* estão publicadas na citada «Colecção de Livros Inéditos de História Portuguesa», vol. I, 1790. Há eds. modernas da *Crónica de D. João II*, com pref. e notas de A. Martins de Carvalho, Coimbra, 1950, e na col. «Alfa — Biblioteca da Expansão Portuguesa», com grafia modernizada; e outra de *D. Duarte*, pref. por A. Borges Coelho, Lisboa, 1966, que reproduz a de 1790, actualizando a ortografia e a pontuação. Ver *Uma Relação de Rui de Pina sobre o Congo escrita em 1492*, ed. Francisco Leite de Faria, Junta de Investigação do Ultramar, 1966, que contém a primeira redacção inédita de 7 capítulos desta crónica, baseados num diário de bordo. As de *D. Sancho I*, *D. Afonso II*, *D. Sancho II*, *D. Afonso III* e *D. Dinis* (baseadas, como vimos, em crónicas quatrocentistas) têm ed. setecentista

de Miguel Lopes Ferreira, Lisboa, 1727-29; e a última uma ed. da Liv. Civilização, Porto, 1945, segundo versão de um códice da Biblioteca Municipal desta cidade. As *Crónicas* (completas) foram editadas com introd. de M. Lopes de Almeida, na col. «Tesouros da Literatura e da História», Lello, Porto, 1977. Da *Crónica de D. Dinis* a ed. mais correcta é a da Liv. Civilização, Porto, 1945. A *Crónica de D. João II* foi editada com a *Miscelânea* pela IN-CM, 1991.

- Garcia de Resende: *Crónica [...] delrey Dom Joam II*, Coimbra, 1788, reed fac-similada com introd. de J. Veríssimo Serrão, IN-CM, 1973 (inclui a *Miscelânea*). 1.ª ed., Lisboa, 1545, sob o título *Livros de Obras de Garcia de Resende*; reed 1554, Évora, incluindo *Miscelânea*; 3.ª, Lisboa, 1596, já com o título de Crónica...; 4.ª, Lisboa, 1607; 5.ª, Lisboa, 1622 (inclui 2.ª ed. de *Miscelânea*); 6.ª, Lisboa, 1752; 7.ª, Coimbra, já referida, que é a mais cuidada; 8.ª, Lisboa, 1902, de acordo com as de 1622 e 1788. Ed. da *Miscelânea* com pref. e notas de Mendes dos Remédios, na col. «Subsídios para o Estudo da Literatura Portuguesa», Coimbra, 1917 O *Livro das Obras* de Garcia de Resende, ed. crítica por Evelina Verdelho, Fund. Calouste Gulbenkian, 1994 (segundo o exemplar de 1554, e com inclusão dos textos eliminados pela Inquisição).
- Todas as anteriores e ainda a *Crónica de D. Afonso Henriques* de Duarte Galvão (anteriormente editada em 1726, reimp. 1727, por Miguel L. Ferreira) foram reproduzidas com texto deturpado na «Biblioteca de Clássicos Portugueses». Desta última há ainda as seguintes eds.. Lisboa, 1906, Bibl. de Clássicos Portugueses; Cascais, 1917 (ed. do Conde Castro Guimarães), ed. segundo ms da Torre do Tombo, notas e glossário de José de Bragança, Lisboa, Portugália, s/d (1948); ed. parcial com introd. e notas de A. R. Nykl, Harvard University, Cambridge, Mass., 1942; ed. apres. por José Mattoso a partir de diversas versões impressas por Tomás da Fonseca para a Imprensa da Universidade de Coimbra (1930-35) no vol. publicado pela IN-CM, 1986, reimp. 1995.
- A *Crónica de D. Afonso IV* foi publicada em Lisboa, 1653.
- Anónimo. *Crónica do Condestabre de Portugal.* 2.ª ed. quinhentista, 1526, 1554. Reed. em 1623 e 1848. Ed. moderna por Mendes dos Remédios, com introd. e glossário, Coimbra, 1911 Nova ed com introd. e fixação do texto por António Machado de Faria, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1972, ed. fac-similada, Lisboa, 1969.
- *Estoria de Dom Nuno Alvrez Pereyra*, ed. crít. da *Crónica do Condestabre*, com introd., notas e glossário de Adelino de Almeida Calado, Por Ordem da Univ., Coimbra, 1991.
- Frei João Álvares· *Crónica do Infante D. Fernando.* 2.ª ed. quinhentista, 1527, 1577.
- Ed. moderna, segundo manuscrito do séc. XV, por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1911, e em *Obras de Frei João Álvares*, ed. por Adelino de Almeida Calado, Coimbra, 1960, 1 vol., sob o título de *Trautado da vida e feitos do muito vertuoso s.or Ifante d. Fernando*, «Acta Universitatis Conimbrigensis» (o vol. II das *Obras*, abrangendo *Cartas e Traduções*, saíra em 1959, entre as suas traduções conta-se a *Imitação de Cristo, Sermões de S.º Agostinho* e a *Regra de S. Bento*) A *Crónica* foi pelo autor resumida em latim.

2. Antologias

- Zurara: *Prosas Históricas*, na col. «Textos Literários», selec., pref. e notas de Rodrigues Lapa
- *Crónicas dos Feitos da Guiné*, na col. «Clássicos Portugueses», pref., selec. e notas de A. J. da Costa Pimpão.
- *Crónica da Tomada de Ceuta, ibidem*, reed 1964
- Dos restantes autores encontram-se extractos nas crestomatias citadas de Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes e Pereira Tavares, que também incluem extractos de Fernão Lopes e Zurara.

3. Estudos

- Zurara: Quase toda a bibliografia sobre Zurara se refere a problemas históricos e eruditos, dela se destacando: Pereira, Esteves: pref. à sua ed. da *Crónica da Tomada de Ceuta.*
- Leite, Duarte: *Acerca da «Crónica dos Feitos da Guiné»*, Bertrand, 1941.
- Carvalho, Joaquim de: *Sobre a erudição de Gomes Eanes de Azurara*, incluído nos seus *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XV*, vol. I, Coimbra, 1949.
- Dinis, António J. Dias. *Vida e Obras de Zurara*, vol. I, onde serve de introd. da ed. da *Crónica dos Feitos de Guiné* da Agência-Geral das Colónias, 1949.
- Soares, Torquato de Sousa. *Acerca da chamada «Crónica dos Feitos da Guiné»* de Gomes de Zurara, in «Revista Portuguesa de História», IX, Coimbra, 1960
- Carvalho, Joaquim Barradas de: *As Edições e Traduções de «Crónica dos Feitos de Guiné»*, in «Revista de História», 30, n.º 61, São Paulo, Jan.-Março 1965.
- King, Larry D. *In the shadow of the Master: the present state of Zurara research*, na ed. diplomática da tese de doutoramento pela Indiana University, 1976, cujo texto foi reproduzido em 1978 pela Universidade Nova de Lisboa.
- Moreno, Humberto Baquero: *O Valor da Crónica de Zurara sobre a Conquista de Ceuta*, in Contente F./Barreto, L. F. (orgs.): *A Abertura do Mundo. Estudos de História dos Descobrimentos Europeus*, Presença, 1987-88, 2.º vol., pp. 191-203.

Sobre os aspectos literário e ideológico vejam-se:

- Lapa, Rodrigues: introd. às *Prosas Históricas*; e *Lições de Literatura Portuguesa — Época Medieval —*, 10.ª ed. rev. e aum., Coimbra Editora, 1981 (com ampla bibliografia crítica).
- Pimpão, Costa: *História da Literatura Portuguesa*, 2.ª ed., 1959 (contém bibliografia).
- Saraiva, António José. *História da Cultura em Portugal*, 1950, vol. I, livro II, cap. V
- Coutinho, B. Xavier: *A ideia de Cruzada em Portugal sobretudo no séc. XV*, in «Ensaios», II, Porto, 1953 (o cruzadismo é uma ideologia oficializada, sobretudo no séc. XV, em Portugal, através de sucessivas bulas romanas).
- Barreto, Luís Filipe. *G. Eanes de Zurara e o nascimento do discurso historiográfico de transição*, in *Descobrimentos e Renascimento. Formas de Ser e Pensar nos Séculos XV e XVI*, IN-CM, pp. 63--126
- Na obra cit. de Mário Martins encontram-se também elementos acerca de Rui de Pina, João Álvares e a *Crónica do Condestabre*.
- Estudo biográfico sobre *Duarte Galvão e sua família* por Jean Aubin in «Arquivos do Centro Cultural Português», 10, Paris, 1975, pp. 43-85. Anteriormente: Viterbo, Sousa. *Duarte Galvão e a sua família*, 1.ª série, in *História e Memórias da Ac. Real das Ciências*, t. 11, parte I, Lisboa, 1905, 2.ª série, Coimbra, 1913; Veiga, A. Botelho da Costa: *Duarte Galvão e a sua Crónica de Afonso Henriques*, Imprensa Nacional, 1945
- Sobre Frei João Álvares e a *Crónica do Condestabre* ler ainda as introd. de Mendes dos Remédios às ed. atrás citadas, Cidade, Hernâni: *Lições de Literatura e Cultura Portuguesa*, 1.º vol., 6.ª ed. Coimbra, 1981, e Calado, Adelino de Almeida: *Frei João Álvares*, Coimbra, 1964.

Ideologia historiográfica do séc. XV:

- Herculano, A.: *Historiadores Portugueses* (F. Lopes, Azurara, Pina, F. Lucena, Garcia de Resende), in *Opúsculos*, 5.

- Leite, Duarte: *Coisas de Vária História*, Lisboa, 1941.
- Cortesão, Jaime: *A Expansão dos Portugueses no Período Henriquino*, in *Obras Completas*, vol. V, Lisboa, 1965.
- Godinho, Vitorino de Magalhães: *A Economia dos Descobrimentos Henriquinos*, Lisboa, 1962, obra fundamental pela bibliografia crítica e discussão da ideologia quatrocentista.
- Carvalho, Margarida Barradas de: *L'Idéologie religieuse dans la «Crónica dos feitos de Guiné» de Gomes Eanes de Azurara*, in «Bulletin des Études Portugaises», t. XIX, 1955-56.
- Cidade, Hernâni. *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, vol. I (Séculos XV e XVI), 2.ª ed. refundida, «Colecção Studium», Coimbra, 1963.
- Serrão, Joaquim Veríssimo. *A Historiografia Portuguesa, I (Séculos XII-XVI)*, Lisboa, 1972, e *Cronistas do Séc. XV posteriores a Fernão Lopes*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- Moreno, Humberto Baquero: *A Batalha de Alfarrobeira. Antecedentes e Significado Histórico*, 2 vols., Lisboa, 1979; *A Conspiração contra D. João II: o julgamento do Duque de Bragança*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. II, Paris, 1970, pp. 47-103, e *Do Valor Histórico de Gaspar Dias de Landim*, separata de *A Historiografia Portuguesa anterior a Herculano*, actas do colóquio assim intitulado, Academia Portuguesa de História, 1977, pp. 177-195 (trabalhos fundamentais sobre as vicissitudes que conduziram à centralização régia, do infante D Pedro a D. João II, com rectificações importantes de Rui de Pina e crítica de Landim, tardio apologeta seiscentista dos duques de Bragança, que se baseia, adulterando-os, em dados de Rui de Pina)
- Boxer, C. R.: *O Império Colonial Português (1415-1825)*, trad. port., Edições 70, 2.ª ed 1981 (original inglês de 1969).
- Lopes, Óscar: *Apologia e crítica contemporânea da Expansão*, in *Le Caravelle Portoghesi sulle vie dell India*, Bulzoni Editore, Roma, 1993, pp 27-40; (Atti del Govegno Internazionale, Milano, 1990, 3-4-5 Dicembre); ou in *Oceanos*, n.º 18, Junho 1994, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 126-131.
- Ver ainda Ricard, Robert: *Études sur l'histoire des Portugals au Maroc*, Coimbra, 1955, sobre Resende, Pina e Damião de Góis.
- Quanto às tão debatidas questões do plágio que Rui de Pina teria feito à custa de textos desconhecidos de Fernão Lopes, e ainda dos seus presumíveis erros, sobretudo pelo que respeita às crónicas de D Duarte e D Afonso V, ver, nomeadamente, além das obras já indicadas:
  Maurício, Domingos: *Do valor histórico de Rui de Pina*, in «Brotéria», 15 (1932), e *D Duarte e as responsabilidades de Tânger (1433-38)*, Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Lisboa, 1960
- Cintra, Lindley: recensão ao livro de Magalhães Basto, *A Tese de Damião de Góis em favor de Fernão Lopes*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», t. XVII, 1951, e *Sobre o códice 290 (ant. 316) da Biblioteca Nacional de Lisboa*, in «Boletim de Filologia», t. 23 (1974), pp 255-275
- Cortesão, Jaime: *Os Descobrimentos Portugueses*, vol. I, pp 274 e seguintes.
- Coelho, A. Borges: pref. à sua ed. da *Crónica de D. Duarte*.
- Brásio, António: *Alguns problemas da «Crónica de D. João II» de Rui de Pina*, in «Ultramar», 9, n.º 34, Out.-Dez. 1968.
- Blackmore, Josiah H.: *«A New Manuscript of the Crónica da Tomada de Ceuta»*, Boletim de Filologia, XXX, 1985, pp. 4-54 (notícias de um manuscrito, não mencionado e relevante para a ed. crítica de 1916).

- Castelo Branco, Manuel da Silva. «*Uma reabilitação histórica*», Boletim de Filologia», XXX, 1985, pp. 55-67 (completa José Pessanha e «Uma reabilitação histórica», do Arquivo Histórico Português, 1905, ilibando uma acusação contra Gomes Eanes de Azurara).
- Radulet, Carmen. *O Cronista Rui de Pina e a «Relação do Reino do Congo»*, IN-CM, 1992.
- Comparação minuciosa da *Crónica do Condestabre* com a *Crónica de D. João I* de F Lopes, Teresa Rosado: *Fernão Lopes contador de Histórias*, ed. Estampa, 1991

Capítulo V

Literatura Apologética e Mística

Até fins da Idade Média, os temas místicos, morais e apologéticos são em geral tratados em latim. Vimos os factores que concorrem para modificar desde o século XII este estado de coisas: o desenvolvimento das cidades e os conflitos que dentro delas se desencadeiam oferecem um campo propício a discussões religiosas de novo género; as rebeliões de camponeses e artesãos, mesmo contra o clero, autorizam-se com o Evangelho; os reis em luta com o Papado procuram ter do seu lado a razão teológica; aumentam os interesses culturais da nobreza palaciana e da burguesia. À medida que as heresias populares ganham terreno, a Igreja é obrigada a combatê-las no próprio campo em que se desenvolvem, com as mesmas armas e dirigindo-se às mesmas camadas da população.

Como resultado desta disseminação das questões religiosas, desenvolvem-se congregações laicas, como a dos Irmãos da Vida Comum, as ordens terceiras, e confrarias artesanais, dedicadas a certos cultos particulares, como o do Nome de Deus. Deve-se às confrarias artesanais a realização em França, e depois noutros países, dos «mistérios» religiosos no século XV, que são mais uma arma catequística a acrescentar à prédica. A eles se devem ainda outras manifestações religiosas populares, como as procissões do «Corpo de Deus».

Este movimento geral reflecte-se numa literatura própria, em língua vulgar, de que se conservam em Portugal alguns documentos.

A primeira tradução da Bíblia de que há notícia segura em português realiza-se por iniciativa de D. João I, sob cujo reinado adquirem esplendor as procissões do Corpo de Deus e se fundam confrarias do Nome de Jesus.

Outras traduções de obras religiosas influentes se conhecem do século XV, como a da *Imitação de Cristo* por Frei João Álvares (o autor da *Crónica do Infante D. Fernando*), e a de um tratado alegórico francês sobre a Virgem Maria, intitulado *Castelo Perigoso*.

O culto do Nome de Jesus inspira uma obra de autor desconhecido, redigida em fins do século XIV para o século XV, intitulada *Orto do Esposo*, que é uma

colectânea de meditações sobre aquele tema, sobre a Sagrada Escritura e sobre a vaidade das coisas mundanas, acompanhadas de exemplos, ou histórias edificantes, tudo forrageado, por vezes apenas resumido ou transcrito, de numerosas fontes, que umas vezes nomeia e outras não.

Ao mesmo culto do Nome de Jesus se refere à obra *Laudes e Cantigas Espirituais* de mestre André Dias (também chamado André Hispano ou André Escobar), bispo de Ajácio e de Mégara (1348-1437), oferecida aos membros da Confraria do Bom Jesus em Lisboa, cerca de 1435. É um conjunto de composições em verso muito irregular, que chega a reduzir-se a prosa ritmada, expressamente destinadas ao canto e dança com música instrumental. Inspira-se nas *Laudes* de Jacopone de Todi, franciscano heterodoxo, animadas daquele sentimento de reconciliação com a natureza e de glorificação de um Deus suave e meigo que caracteriza nas suas origens o movimento franciscano. André Dias, ora traduzindo, ora imitando, ora glosando o seu modelo, ora inventando com a sua própria inspiração, sabe veicular este impulso franciscano; uma alegria primaveril, um enternecimento que nada tem da severidade do claustro, singularizam, dentro da literatura mística portuguesa, a sua obra, que só tem, neste aspecto e em certa vocação dramática, paralelo com algumas composições lírico-religiosas de Gil Vicente.

A par destas obras, ao nível da sensibilidade popular, encontramos outras obras religiosas dirigidas certamente a um público mais selecto, embora não exclusivamente clerical. Tal é o *Boosco Deleitoso*, redigido talvez em princípios do século XV, cujo autor, desconhecido, se revela conhecedor da *Divina Comédia* (que imita na introdução), de Petrarca, de quem traduz numerosos capítulos, e ainda de alguns autores da Antiguidade, como Cícero e Séneca, que cita, enxertando estas influências profanas num conhecimento íntimo da literatura mística medieval. O livro conta as atribulações da Alma, desnorteada pelo pecado, o seu encontro com a Misericórdia, o seu julgamento, o seu retiro na vida solitária, as diversas fases da sua ascensão para Deus, com quem, ainda antes da morte, chega a ter comunicação directa. As últimas páginas relatam uma experiência mística vivida que prenuncia o mais célebre livro do género, as famosas *Moradas* de Santa Teresa de Ávila. O *Boosco Deleitoso* assimila toda a experiência estilística dos autores místicos em latim medieval, alguns deles traduzidos em Alcobaça nos séculos XIV e XV, que decerto se enxertou na língua vernácula dos pregadores. A linguagem imaginosa e lírica do *Cântico dos Cânticos*, a frase comovida e ritmada de S. Bernardo têm um condigno sucessor nestas páginas, em que se combina a espontaneidade ou fluência fraseológica com a vibração de quem pretende comunicar um estado inefável.

Como expressão de estados emocionais, o estilo do *Boosco Deleitoso* não tem talvez paralelo entre nós no século XV, e dificilmente o terá em toda a literatura portuguesa. Resta averiguar até que ponto se trata de uma produção original.

A um tipo completamente distinto, embora integrado nas mesmas circunstâncias históricas, pertence uma obra que, como as precedentes, deve datar de fins do século XIV, inícios do XV: a *Corte Imperial*. Trata-se de uma apologia, por razões que o autor pretende serem «evidentes e necessárias», da teologia católica. O livro polemiza principalmente contra os Judeus e Mouros, embora também argumente contra os Pagãos, os Cristãos orientais e até contra os que não têm religião alguma. A *Corte Imperial* insere-se num ambiente característico das comunidades judaicas e muçulmanas (judiarias e mourarias) com os respectivos cultos, tolerados pelas autoridades, e onde, com a tomada de Ceuta (1415), se erguia o problema da conversão dos Mouros de África. Relaciona-se certamente com a cruzada pacífica de conversão de judeus, gentios e sobretudo islamitas, proposta e empreendida pelo catalão Raimundo Lúlio. Vale-se confessamente de várias fontes, mas segue principalmente Raimundo, que teve adeptos em Portugal, os «reimonistas», criticados por D. Duarte, e que talvez influenciem ainda Gil Vicente. Sob o ponto de vista literário, é, como o *Boosco Deleitoso*, um documento notável do desenvolvimento da prosa religiosa portuguesa de começos do século XV, oferecendo-nos, quer trechos descritivos em estilo solene e pomposo, embora convencional, quer argumentações em linguagem escolástica sempre clara e rigorosa, com grande número de termos da língua teológica adaptados ao Português. Confrontada com o *Leal Conselheiro* e com os trechos doutrinários de Zurara, a *Corte Imperial* (como o *Boosco Deleitoso*) indica a existência de uma escola de prosa doutrinal portuguesa cuja preparação não desmerecia a dos autores narrativos, que tinham de vencer outras dificuldades.

Estas obras, ainda mal estudadas, e outras, como o *Virgeu de Consolaçam* e o *Castelo Perigoso*, adaptadas, respectivamente, das obras de um dominicano espanhol e de um cartuxo francês, ao gosto do alegorismo doutrinário dos séculos XIV e XV, embora talvez desprovidas de originalidade literária, são importantes como exercício e comprovação das possibilidades do idioma.

Bibliografia

1. Textos

- *Bíblia Medieval Portuguesa*, I vol., ed Serafim da Silva Neto, Rio de Janeiro, 1958.
- As *Laudes e Cantigas Espirituais de mestre André Dias*, Bibl. Nac. de Lisboa, ilum. 61, não estão globalmente editadas, mas foram publicados largos extractos por Mário Martins nas obras *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias*, Lisboa, 1951, e *Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal (Idade Média e séc. XVI)*, Lisboa, 1961. Anuncia-se a ed. crítica completa por Virgílio Madureira, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa.
- Do *Boosco Deleitoso*, ed. quinhentista, Lisboa, 1515, reed. por Augusto Magne, Rio de Janeiro, 1950.
- *Corte Imperial*, única ed., por J. P. de Sampaio (Bruno), Porto, 1910.
- *Orto do Esposo*, ed. crítica, introd., notas e glossário por Bertil Maler, 2 vols., texto e fontes, Rio de Janeiro, 1956 (Instituto Nacional do Livro), completado por um 3.°, ed. Upsala, 1964, com glossário, estudo e correcções.
- Outros textos: *Castelo Perigoso*, ed. de Augusto Magne, em «Revista Filológica», vols. IV e V, 1942, e «Verbum», II, n.° 1, 1945; *Virgeu de Consolaçam*, ed. crítica, introd por Albino de Bem Veiga, Universidade da Bahia, 1959; *Imitação de Cristo*, trad. de Frei João Álvares, ed de Magalhães Basto em «Anais das Bibliotecas e Arquivos», XIII, n.ºˢ 65 a 70; *Obras de Frei João Álvares*, ed. por Adelino de Almeida Calado, II vol., Coimbra, 1959; *Barlaam e Josafate (Lenda de, ou Vida dos santos)*, códice alcobacense, ed. crítica de Vasconcelos Abreu e A. Gonçalves Viana, em *História e Memórias da Academia Real das Ciências*, VII, parte 2, Mem. I, Lisboa, 1898; ed. paleográfica de Richard D. Abraham, Philadelphia, 1938; ed fotolíptica por Margarida C. de Lacerda, Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1963; *Obras de Frei João Claro*, ed. por Frei Fortunato de São Boaventura em *História cronológica e crítica da real Abadia de Alcobaça*, Lisboa, 1827, e *Inéditos*, I
- Cepeda, Isabel Vilares: *Vidas e Paixões dos Apóstolos*, ed. crítica e estudo, vol. I, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 1982 (trad. quatrocentista portuguesa de um texto trecentista castelhano).
- Pelo Instituto Nacional de Investigação Científica (Centro de Linguística da Universidade de Lisboa) está em preparação a *História de Vespasiano*, leitura, pref. e notas de Virgílio Madureira.

2. Antologias e extractos

- Destes e de outros textos encontram-se extractos nas crestomatias arcaicas citadas, sobretudo na *Crestomatia Arcaica*, no *Florilégio da literatura portuguesa medieval* de J. J. Nunes e em Oliveira, Corrêa de/Machado, Saavedra: *Textos Portugueses Medievais*, 5.ª ed., Coimbra Editora, 1974.

3. Estudos

- Não há ainda estudos de conjunto sobre todas estas obras. Ver panorâmica de algumas obras por Saraiva, A. José: *História da Cultura em Portugal*, 1.° vol., 1950, L.° I, Cap. VI, e L.° II, Cap. VII, e *Crepúsculo da Idade Média em Portugal*, Gradiva, 1988, pp. 73-102; e numerosas monografias

publicadas em 1964 na «Brotéria» e na «Revista Portuguesa de Filosofia» por Mário Martins, S. J., algumas delas já reunidas em *Estudos de Literatura Medieval, Braga*, 1956, e *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, 1969, t. 2, Braga, 1972. Ver ainda deste autor *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte — I*, Braga, 1969, que se refere a alguns destes textos medievais, *Peregrinações e Livros de Milagres na Nossa Idade Média*, 2.ª ed., Lisboa, 1957; *Alegorias, Símbolos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa*, «Brotéria», Lisboa, 1975, e *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1977, que inclui estudos sobre pregadores e o *«Orto do Esposo»*; *O Riso, o Sorriso e a Paródia na Literatura Portuguesa de Quatrocentos*, *ibidem*, 1978, incluindo referência ao *Boosco Deleitoso*

- Vallicroso, José Maria Millás *La apologética luliana en la obra «Livro da Corte Emperial»*, in Actas do Congresso Histórico de Portugal Medievo, n.º especial da «Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga», n.º 41-42, Jan.-Dez. 1965
- Pontes, J. M. da Cruz. *Valor filosófico do «Livro da Corte Imperial»*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», t. 11, 1955, pp. 412-415, *Estudo para uma edição crítica do Livro da «Corte Emperial»*, separata da «Biblos», vol. XXXII, 1956, e *A controvérsia com os muçulmanos e as fontes árabes do Livro da Corte Emperial*, in «Monumenta», Lourenço Marques, n.º 3, 1967.
- Martins, Abílio: *A Literatura Árabe e a «Corte Imperial»*, «Brotéria», 26, 1938, pp. 61-68, *Originalidade e Ritmo na «Corte Imperial»*, *ibidem*, 26, pp 368-376, *Literatura Judaica e a «Corte Imperial»*, *ibidem*, 31, 1940, pp. 15-24.
- Willard, Charity Cannon *A Portuguese Translation of the Christine de Pisan's «Livre des Trois Vertus»*, in *Publications of The Modern Language Association of America*, LXXVIII, n.º 5, Dezembro 1963.
- Bresson, Marie *«Castelo Perigoso», version portugaise du «Chastel Périlleux»*, in «Romania», Paris, 89, 1968.
- Williams, Frederik G *Breve estudo do «Orto do esposo» com um índice analítico dos «exemplos»*, in «Ocidente», 74, Jan.-Junho 1968 (Propugna a autoria de Frei Hermenegildo de Tancos, analisa a estrutura geral dos 4 livros e seus capítulos e, ao indicar os exemplos, aponta a fonte mais provável de muitos deles. Jacques de Voragine, Cassiodoro, Pedro Comestor, etc)
- Martins, Abílio *À volta do «Orto do Esposo»*, «Brotéria», 46, 1948, pp 164-176
- A importância das traduções do Latim suscitou já no séc. XV a confecção de um dicionário de verbos, que se encontra editado *A Fourteenth-Century Latin-Old Portuguese Verb Dictionary*, ed por Henry Hare Carter, sep. da «Romance Philology», vol VI, n.ºˢ 2 e 3, Novembro de 1952 e Fevereiro de 1953
- Lucas, Maria Clara de Almeida. *Hagiografia Medieval Portuguesa*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1984; *A Literatura Visionária da Idade Média Portuguesa*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1986

Capítulo VI

A Poesia Palaciana

A evolução do lirismo galego-português

Entre meados do século XIV (falecimento do conde de Barcelos, D. Pedro) e meados do século XV, há raros textos literários (inclusos no próprio cancioneiro trovadoresco) a atestar o culto da poesia na corte portuguesa. Seria temerário inferir que ela não fosse cultivada; basta que um cancioneiro manuscrito se tenha perdido (como se perderam, por exemplo, os originais das cópias dos da Vaticana e da Biblioteca Nacional) para com ele desaparecer toda a grande produção em verso de um longo período. Pode mesmo ter-se dado o caso de se não ter empreendido, por falta de iniciativa, o trabalho de coleccionação dos originais e dos pequenos cadernos avulsos, condenados a vida efémera, onde os apreciadores da poesia copiavam peças poéticas a seu gosto. Se Garcia de Resende não tivesse empreendido a colecção, no seu célebre *Cancioneiro Geral*, das composições produzidas e já recolhidas nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel, estaríamos hoje na ignorância de um considerável conjunto de obras versificadas.

O factor mais importante da crise e definhamento da tradição poética portuguesa é o deperecimento das escolas locais de jograis, por força dos novos meios dominantes de comunicação da poesia — que se torna escrita e não já oral. Por isso a língua portuguesa deixa de ser na Península o veículo mais conhecido dos poetas.

Algumas notícias isoladas sugerem a existência de uma produção poética nos reinados de D. Fernando, D. João I e D. Duarte, que se teria perdido. Há notícias de trovadores portugueses e galegos de cujas obras não ficaram vestígios, como João Lourenço da Cunha, Fernão Casquício e sobretudo Vasco Pires de Camões (século XIV), e de um trovador hebreu ao serviço da rainha D. Filipa de Lencastre; e D. Duarte tinha na sua livraria um *Livro das Trovas*, que não foi possível identificar. O célebre músico-poeta francês Guillaume de Machaut era conhecido na corte, como mostra a alusão que lhe faz D. João I no *Livro da Montaria*.

Acresce que a partir da insurreição de 1383, uma fracção considerável da nobreza emigra para Castela, e gente nova, com outras tradições, vem ocupar os seus lugares vazios. Sabemos que alguns daqueles emigrados cultivaram a poesia nas cortes onde se refugiaram, contribuindo para os cancioneiros castelhanos do século XV. Por outro lado, alguns dos elementos novos que entraram na corte dos primeiros reis de Avis eram alheios à tradição palaciana. A subversão e a reconstrução da corte portuguesa — reinados de D. João I e D. Duarte — trouxeram certamente modificações nos hábitos, nos gostos, na moral e também, portanto, na poesia da corte.

Os cancioneiros castelhanos do século XV, em especial o de João Afonso de Baena (cerca de 1445), mostram-nos a lenta decadência da tradição lírica galaico-portuguesa. São ainda numerosas as composições em galego ou português a atestar a sobrevivência da escola jogralesca galega, cultivada como no passado por poetas das várias regiões da Península. O galego Macias, celebrizado pela lenda, e o castelhano Afonso Álvares Villasandino contam-se entre os continuadores da tradição galaica. Mas as suas formas típicas tendem a desaparecer, em especial o paralelismo; a diversidade métrica que a caracteriza restringe-se, dando lugar ao predomínio crescente do heptassílabo ou redondilha maior; e sobretudo a mediocridade literária e social dos seus sequazes contrasta com o brilho de alguns autores categorizados e cultos que preferem a língua e o estilo castelhanos. Esta evolução realiza-se em grande parte sob a influência de modelos franceses e aproveitando formas típicas do lirismo popular ibérico.

Nestes cancioneiros assistimos, pois, ao ocaso de uma poesia que conhecera uma época de esplendor na corte de Afonso X de Castela e noutras partes peninsulares, como a de D. Afonso III e D. Dinis de Portugal. A história sumária de tal evolução é já feita pelo marquês de Santillana, D. Iñigo López de Mendoza, um dos vultos literários castelhanos mais notáveis do tempo, numa carta que em 1449 escreveu ao condestável D. Pedro. A Península Ibérica continuava a constituir uma unidade cultural com o seu foco em Castela, e assim

como da corte castelhana irradiara o prestígio peninsular da *joglaria* galega, também a partir dela se impõem as novas formas e o novo estilo, onde se assinalam já influências de Dante e Petrarca.

O «Cancioneiro Geral» de Garcia de Resende

É às cortes de Castela, e não aos trovadores portugueses da corte de D. Dinis, que temos de remontar para encontrar os antecedentes do *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende, empreendimento que se inspira no *Cancionero General* de Hernandez del Castillo, publicado em 1511. Resende compilou o que conseguiu recolher do material poético, em língua portuguesa e castelhana, produzido nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel. É muito significativa do renovado interesse pela poesia nos meios palacianos, e provavelmente noutros, esta edição confiada ao prelo (1516) numa época em que a tipografia era ainda recente em Portugal, e reservada a um número escassíssimo de obras.

A leitura do *Cancioneiro Geral* mergulha-nos em plena vida palaciana. À medida que se concentrava em torno do rei, a corte desenvolvia e variava a sua vida social, procurava formas próprias de passatempo e animação. A grande maioria das composições do *Cancioneiro Geral* destinava-se aos serões do paço, onde se recitava, se disputavam concursos poéticos, se ouvia música, se galanteava, se jogava, se realizavam pequenos espectáculos de alegorias ou paródias. Tudo isto se fazia dentro de um estilo que tendia a apurar-se como se apurava o vestuário, o penteado, a linguagem e a etiqueta.

O ambiente cortesão explica o carácter lúdico, ligeiro e circunstancial de grande parte do conteúdo do *Cancioneiro Geral*, e ao mesmo tempo as formas estilizadas, espirituosas que nele por vezes se encontram. No Prólogo, a arte de trovar é incluída no conto das «cousas de folgar e gentilezas». Os senhores e as damas do Paço comentam-se reciprocamente o feitio dos chapéus, a cor dos vestidos, os pequeninos acidentes que saem fora das regras da compostura ou dos padrões da moda. Certo fidalgo foi objecto de larga risota porque trouxe de Castela um chapéu demasiado grande em relação aos que se usavam cá. O vestido amarelo de uma dama sugere reflexões a um fidalgo, etc. Tudo é jogo, espectáculo e representação, anunciando as cortes da Renascença e as cortes barrocas, às quais a de D. João II serve já de prelúdio.

A tradição trovadoresca do amor, enriquecida pelas aportações de Petrarca e Dante, é continuada nos séculos XV e XVI. Alguns poetas acabam por chegar ao requinte de que o verdadeiro amor implica a renúncia à posse do ser amado, porque a consumação do desejo extingui-lo-ia no amador. É o que sustenta, numa tenção com Aires Teles, o poeta conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal, precursor, neste ponto, de certas obras líricas de Camões. E, logo à entrada da colectânea, quem sabe mesmo se constituindo o seu ponto de partida, uma longa discussão em verso — intitulada *O Cuidar e o Suspirar* — versa este tema: Qual dos dois é o melhor amador: aquele que deixa transparecer o seu sentimento, ou aquele que sabe guardá-lo para si? Este formalismo do galanteio, aliado ao gosto do paradoxo conceituoso, enche centenas de páginas do *Cancioneiro Geral*; mas encontra um correctivo escandaloso em alguns poemas satíricos, por vezes ostensivamente pornográficos, na continuidade da veia das cantigas de escárnio e maldizer.

Uma parte considerável do *Cancioneiro Geral* é de facto preenchida por discussões de casuística amorosa em moda nas cortes do tempo e que tendem a assumir o aspecto de um processo judicial, com testemunhos ou ajudas, alegações, contestações e um veredicto final, revelando uma grande familiaridade com os trâmites oficiais da Justiça, que poderemos aliás acompanhar em várias manifestações literárias dos séculos XVI e XVII, e acusam quase sempre a autoria de juristas e a importância cultural da nobreza de cargo, formada pela Universidade. É precisamente a um juiz, Anrique da Mota, que se devem as produções onde a discussão ou o diálogo assume um carácter mais distintamente dramático de farsa. Uma das suas cinco peças, *O Processo de Vasco Abul*, obedece mesmo às vicissitudes de um processo judiciário, destinado a decidir se o protagonista tem ou não direito a reaver um colar oferecido, com intenção gorada, a uma bailarina popular; as outras peças (*Pranto do Clérigo*, *Farsa do Alfaiate*, *Farsa do Hortelão*, *Lamentações da Mula*) são já farsas ou prantos teatrais cuja relacionação cronológica com as de Gil Vicente levanta problemas ainda não resolvidos. Tais farsas estão muito presas ao arremedo carnavalesco de casos acontecidos, e o autor intervém as mais das vezes para interrogar ou sentenciar sobre uma questão grotesca; mas os tipos do clérigo beberrão, do cristão-novo roubado, do hortelão fisicamente ridículo mas orgulhoso do ofício apresentam uma vivacidade notável, e a *Lamentação da Mula* ergue-se bem à altura de símbolo para um período de grandes fomes.

A tenuidade dos temas, o gosto do paradoxo formalista fazem do *Cancioneiro Geral* um documento característico da literatura peninsular aristo-

crática que irá culminar no cultismo e no conceptismo do século XVII, embora o tom dominante no *Cancioneiro Geral* não se repita na poesia seiscentista, porque com o pessimismo e desencanto que caracterizarão o século XVII contrasta ainda no *Cancioneiro Geral* um certo espírito festivo, uma vitalidade intensa.

Algumas peças líricas da colectânea conservam interesse perdurável, quer pela sua tensão emocional, quer por um apuramento formal verdadeiramente lapidar. Tal é o caso de composições do conde de Vimioso, de Francisco de Sousa, de Jorge de Aguiar, de João Rodrigues de Castelo Branco, de Diogo Brandão, e das *Trovas* de Garcia de Resende à morte de Inês de Castro. Gil Vicente, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda contam-se entre os mais novos colaboradores do cancioneiro.

Apesar dos encarecimentos patrióticos de Garcia de Resende no Prólogo da obra, a expansão ultramarina inspira pouquíssimos autores, dos quais convém salientar Diogo Velho no poema *Da caça que se caça em Portugal*. Mas os poetas satíricos presenciam as suas consequências sociais. Alguns destes retomam e actualizam tópicos que vêm da antiguidade clássica, como Nuno Pereira numa carta a um cortesão sobre as vantagens da vida na sua casa de lavoura em comparação com a de corte, ou João Rodrigues de Castelo Branco noutra em que se faz ressaltar a fartura, independência e segurança da vida rústica. Outros tratam polemicamente problemas da actualidade instante, como Duarte da Gama nas *Trovas às desordens* que agora se costumam em Portugal e Álvaro de Brito Pestana numa longa carta aberta a um vereador de Lisboa. Os dois primeiros criticam a vida cortês segundo o ponto de vista da nobreza provinciana mais tradicionalista, que reagia contra a centralização monárquica, a qual poria termo à sua independência e estilo próprio de vida. Os últimos protestam contra a transformação que o tráfego ultramarino operava na sociedade portuguesa (a ganância mercantil, o poder do dinheiro em prejuízo da velha jerarquia senhorial, a ânsia geral de ascensão, o luxo, o relaxamento dos costumes), atribuindo uma grande parte das responsabilidades desta crise à influência dos Judeus, que constituíam o mais antigo grupo argentário peninsular. Os mesmos temas encontraremos em Gil Vicente e em Sá de Miranda, tratados aliás com muito maior largueza social e perspectiva histórica.

A grande maioria dos poetas do *Cancioneiro Geral* adopta o verso de redondilha maior, então chamado de «arte menor» ou «arte real», o que dá ao conjunto da colectânea uma marcada monotonia, em contraste com a extrema variedade métrica dos cancioneiros dos séculos XIII e XIV. A redondilha tor-

nou-se um molde comum na Península, como ainda é hoje na poesia popular portuguesa, e como foi, por exemplo, o alexandrino em França nos séculos XVII e XVIII. Usam-se todavia outros metros, como a redondilha menor, então chamada «adónico simples», e o verso de «arte maior», utilizado especialmente para os temas graves, solenes e que, pela sua acentuação normal na 5.ª sílaba, se pode considerar um agrupamento de duas redondilhas menores, sendo como o precursor ou tosco substituto do decassílabo heróico do Renascimento. Segundo as normas actuais da contagem silábica na versificação portuguesa, este verso de «arte maior» apresenta, em geral, onze sílabas, visto as redondilhas incorporadas serem predominantemente femininas, isto é, terminarem em palavra grave; mas como podem ser também masculinas, isto é, terminar em palavra aguda, e como uma sílaba tónica inicial, aliás rara, contava por duas, tal verso oscila entre 8 e 12 sílabas, de acordo com a contagem actual.

O confronto do *Cancioneiro Geral* com os cancioneiros primitivos revela-nos, por outro lado, que a velha estrutura paralelística e repetitiva caíra no esquecimento. Agora, a estrutura mais usual — de inspiração castelhana, e com raízes, ao que parece, no folclore castelhano — consiste na glosa, volta (ou desenvolvimento) de um mote colocado à cabeça da poesia e repetível como refrão. Conforme a maneira de encadear o mote e as voltas, assim se distinguiam diversas formas métricas: o vilancete compõe-se de um mote de dois ou três versos e de uma volta de sete, sendo o último a repetição, com ou sem variantes, do verso final do mote; a cantiga, de tom mais grave e convencional, consta de um mote de quatro ou cinco versos e de uma glosa de oito, nove ou dez, com a mesma repetição parcial ou total do mote no final da glosa; outro género corrente oferece, em lugar de uma só volta (ou uma só estrofe de glosa), várias voltas, no final das quais se repete o mote com mais ou menos variantes. Embora de origem popular, como revela o próprio nome de «vilancete», em castelhano *villancico* (cantiga de vilão), esta forma, que tende para o comentário engenhoso de um dado tema, é especialmente adequada à mentalidade glosadora difundida pelos pregadores e pela Universidade, e, assim, presta-se admiravelmente ao gosto conceptista característico destes poetas palacianos. São cultivados outros géneros mais livres, como a esparsa, composição de uma estrofe só, que varia entre oito, nove e dez versos, e as composições sem número determinado de estrofes. Este conjunto de formas versificatórias, com preferência pela redondilha, constitui aquilo que no século XVI se chamará a «medida velha», contraposta ao «estilo novo», de inspiração italiana, que virá a ser consagrado entre nós por Sá de Miranda.

Pouco se sentindo, nas formas versificatórias, a influência da poesia italiana, que chegou até nós por via dos italianizantes espanhóis, como o marquês de Santillana, anuncia claramente no *Cancioneiro Geral* algumas das tendências características da literatura quinhentista. O próprio prefácio de Garcia de Resende insiste num tema que já encontramos em Zurara e é depois muito repisado em Portugal: a afirmação da necessidade das Letras como forma perdurável de glorificação dos grandes feitos militares, acompanhada por lamentações do esquecimento a que são votadas pelos próceres nacionais. No que respeita a esta glorificação e às suas formas, o *Cancioneiro* faz uma transição entre os «rimances e trovas» populares de assunto heróico, aos quais alude, e a épica renascentista. Até mesmo a oitava heróica é já ensaiada nos versos «arte maior» de Luís Anriques à trasladação do cadáver incorrupto de D. João II e à tomada de Azamor. Deve, no entanto, notar-se que, tirante estes ensaios de exaltação heróica, e ainda as belicosas estrofes de Diogo Velho, onde, com as imagens tiradas da caça, se exprime um orgulho de conquista («o mui longe nos é perto,/os vindouros têm já certo/o tesouro terreal»), a atitude de alguns poetas do *Cancioneiro* perante a empresa ultramarina aproxima-se mais da do Velho do Restelo: vêem-na como origem de desmoralização, desastres e fadigas aborrecidas. Destaca-se, neste sentido, a comunicativa tristeza de Brás da Costa, em certas quadras de desabafo onde, perante tantos riscos militares e navais, declara antes não querer pimenta e contentar-se apenas *coa* vida que vai preservando.

Tem interesse particular um género narrativo, conhecido por *Inferno dos Namorados*, derivado de um episódio célebre do Inferno de Dante (aquele em que o poeta escuta os queixumes e as recordações de Francesca de Rimini, pecadora por amor, traindo uma bem pouco ortodoxa simpatia pelo seu caso sentimental), através de Santillana. Nestas composições exalta-se o sentimento de predestinação amorosa, relacionando-o, de um modo patético, com a condenação a que os amantes se afoitam. Trata-se, pois, como que de virar do avesso a intenção moralista das visões infernais atribuídas aos últimos heróis castos do ciclo arturiano (há uma passagem sobre este tema na *Demanda do Graal*), bem como ao cavaleiro Túndalo e outras personagens.

Além de cultivado por Duarte de Brito, D. João Manuel e Diogo Brandão (cujo *Fingimento de Amores* constitui o melhor e mais ousado espécime do género, com a sua explícita e galanteadora aceitação das penas infernais para os amantes, visto «que é impossível que hajamos duas bem-aventuranças»), ele deu visivelmente o molde em que se vazam as *Trovas à morte de Inês de Castro*, de Garcia de Resende, inspiradas num caso que já impressionara os

cronistas e que se tornará doravante o grande símbolo português do amor trágico. É um poema narrativo bem encadeado, em que o patético «galardão do amor» resulta de um jogo fatal de situações; a nitidez do seu desenvolvimento e eloquência deixa como traços modelares a irresponsabilidade do par amoroso e o dever político de D. Afonso IV, que a protagonista reconhece «forçado, pelo seu, de me matar». Os *Infernos dos Namorados* do *Cancioneiro Geral* anunciam uma importante tradição de sensibilidade literária que se prolongará através de Bernardim Ribeiro e Camões até à novela camiliana, criando uma imagem convencional da índole portuguesa, caracterizada pelo sentimentalismo e pelo saudosismo. A famosa frase de Francesca de Rimini, que fez sobressair a glória já extinta do seu amor acima dos próprios tormentos infernais presentes («Nessun maggior dolore/Che ricordarsi del tempo felice/Nella miseria»), começa também a ser exaustivamente parafraseada, mesmo fora do contexto dos *Infernos dos Namorados*.

Outra influência italiana que surge e se avolumará é a de Petrarca, o qual, além de apurar o sentido das contradições do amor, já importado da escola provençal e tendente a cristalizar em meros jogos formais de conceitos e trocadilhos, conduz Duarte de Brito, D. João Manuel e Diogo Brandão a confrontar estados de alma com paisagens mais ou menos convencionais, mesmo quando nomeadas, pois, através de Petrarca (e também de Dante), através da literatura mística (de que também eles foram cultores), evocam, ora vergéis paradisíacos ou bosques sagrados de modelo clássico, ora o ermo árido ou montanhoso dos anacoretas, ora as trevas e os horrores do Inferno dantesco. De alegoria mística, a natureza transforma-se deste modo em alegoria amorosa, anunciando Bernardim Ribeiro.

Ainda outro sinal dos novos tempos que raiavam consiste em certo interesse pela cultura clássica latina. Já o seguimos desde os primeiros infantes de Avis e de Zurara, e até mesmo Fernão Lopes; mas agora o gosto da Latinidade torna-se moda já tão espalhada, que permite alusões satíricas; na construção sintáctica, na ortografia, nas referências mitológicas, o seu rasto salta aos olhos; e são parafraseadas por João Roiz de Lucena e João Roiz de Sá algumas das epístolas imaginárias dos amantes mitológicos que constituem as *Heroídes* de Ovídio e suas imitações pré-renascentistas, epístolas aliás já mencionadas por Fernão Lopes e por várias obras medievais.

Com estas influências e ainda com a da poesia francesa, que, manifestando-se principalmente no gosto alegórico, não era desconhecida em Portugal, e muito menos em Espanha, constituiu-se a escola poética peninsular cuja expressão portuguesa se encontra no *Cancioneiro Geral*. Se não revela poetas geniais,

esta colectânea mostra todavia um grupo de artistas aplicados ao trabalho de apurar e ensaiar formas, ajustar a linguagem. E assim se cria, como apontámos e melhor veremos adiante, uma tradição duradoira, porque corresponde a uma aquisição definitiva de desenvolvimento psicológico e ideológico, embora comprometido por certo formalismo e decorativismo — curiosamente análogos aos do gótico flamejante, seu contemporâneo nas artes plásticas.

Bibliografia

1. Textos

- As sobrevivências no séc. XV da escola trovadoresca galaico-portuguesa encontram-se no *Cancioneiro de João Afonso de Baena*, de que existem as seguintes ed.: Madrid, 1851, Leipzig, 1860, Nova Iorque, 1926 (em fac-símile do manuscrito primitivo, com pref. de Henry R. Lang), Buenos Aires, 1949, Madrid, 1966 (ed. crítica em 3 vols., por José Maria Azáceta, C N. I. C.); e ainda no *Cancioneiro Musical de los Siglos XV y XVI*, editado por F. A. Barbieri, Madrid, 1890. O estudo está no entanto facilitado por uma ed. do *Cancioneiro Galego-Castelhano*, constituído por todos os poemas galegos de 1350 a 1450 que se encontram em tais colectâneas, o que se deve a Henry R. Lang, Nova Iorque, 1902.

«Cancioneiro Geral» de Garcia de Resende:

- Ed. prínceps, na oficina de Hermão de Campos, 1516 Existe na Biblioteca Nacional de Lisboa um exemplar com as emendas e rasuras manuscritas da Inquisição
- Ed. fac-símile por A. M. Huntington, 1904, Nova Iorque. Há a outra mais recente, impressa pela Kraus Reprint Corporation, Nova Iorque, 1967.
- Ed. de Kaussler (1846-52).
- Ed. de Gonçalves Guimarães, 5 vols., Coimbra, 1910-17.
- Ed. de A. da Costa Pimpão e Aida Fernanda Dias, 2 vols , Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1973-74.
- Ed. de Andrée Crabbé Rocha, 5 vols., com vocabulário, Lisboa, 1973.
- Pref., fixação e notas de Aida Fernanda Dias, 6 vols., IN-CM, 1994.
- Em 1554 saiu postumamente o *Livro das Obras de Garcia de Resende*, com uma *Miscelânea*, sumário em verso de «histórias, costumes, casos e cousas que em seu tempo aconteceram», reed. por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1917, e novamente na ed. fac-similada da *Crónica de D. João II*, com introd. de J. Veríssimo Serrão, IN-CM, 1973
- *O Livro das Obras de Garcia de Resende*, ed cit. por Evelina Verdelho, Fund Calouste Gulbenkian, 1994 (segundo o exemplar de 1554, e incluindo portanto as partes depois cortadas pela Inquisição)

2. Antologias

- *As melhores poesias do Cancioneiro de Resende*, sel , pref e notas de Rodrigues Lapa, col «Textos Literários», Lisboa, 1939.
- *Poetas do Cancioneiro Geral*, pref., sel., notas e glossário por A. J. da Costa Pimpão, col. «Clássicos Portugueses», Lisboa, Liv. Clássica Edit., 1942.
- *O «Cancioneiro Geral»*, sel., pref. e notas de Andrée Crabbé Rocha, col. «Textos Clássicos», Lisboa.
- Oliveira, Corrêa de/Machado, Saavedra: *Textos Medievais Portugueses*, 5.ª ed., Coimbra Editora, 1974.
- *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, apres , selecção e notas de Cristina Almeida Ribeiro, Comunicação, Lisboa, 1993.
- *Antologia do Cancioneiro Geral*, M. Ema Tarracha Ferreira, Biblioteca Ulisseia, 1994.

3. Estudos

- Braga, Teófilo: *História da Literatura Portuguesa I — Idade Média*, Chardron, Porto, 1909, reed. com pref. de João Palma-Ferreira, IN-CM, 1984.
- Pelayo, Menéndez y: *Historia de la poesia castellana en la Edad Média*, III, pp. 305-352.
- Ruggieri, Jole: *Canzionere di Resende*, Genebra, Leo Ilschki, 1931 (obra clássica sobre o assunto).
- Le Gentil, Pierre. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, 2 vols., Paris--Genève, Slatkime-Reprints, 1981.
- Rocha, Andrée Crabbé. *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra, 1950; *Ébauches dramatiques dans le «Cancioneiro Geral»*, in «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», Tomo II, 1951, n.º 2; *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- Tavani, Giuseppe: *Considerazioni sulle origine dell'«arte mayor»*, in «Cultura Neolatina», 24, 1965.
- Mateus, Maria Helena Mira: *Poesias de Jorge de Aguiar e de Jorge de Resende, e duas composições de João Roiz de Castelo Branco*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 3.ª s., 11, 1967
- Cidade, Hernâni: *Lições de Literatura e Cultura Portuguesa*, 1.º vol., 6.ª ed. rev., Coimbra, 1981.
- Martins, Mário. *O Cancioneiro Geral, o Tempo e a Morte*, in *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, Braga, 1969
- Romeralo, Antonio Sánchez: *El Villancico*, «Biblioteca Románica Hispánica», Gredos, Madrid, 1969.
- Rodriguez-Moñino, Antonio: *Poesia y Cancioneros (Siglo XVI)*, Madrid, 1968; *Tres Cancioneros Manuscritos*, Madrid, Castalia, 1969-70.
- Lobo, Maria Edith. *Contribuição para o estudo da métrica e da rima no «Cancioneiro Geral»*, in «Ocidente», 80, n.º 395, Março 1971.
- Castro, Ivo/Dias, M. H.. *A edição de 1516 do Cancioneiro Geral*, «Rev. da Faculdade de Letras de Lisboa», n.º 1, 1976-77
- Lapa, Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa*, 10.ª ed. rev. e aum., Coimbra, 1984 Contém ampla bibliografia crítica.
- A génese histórico-literária do tema de Inês de Castro e a importância das *Trovas* que Garcia de Resende lhe dedica são desenvolvidamente analisadas por Jorge de Sena em *Estudos de História e de Cultura*, I, sep. de «Ocidente», 1967; por M. Leonor Machado de Sousa, em *Inês de Castro, um Tema Português na Europa*, Edições 70, 1987; e por Adrien Roig, em *Inesiana ou Bibliografia Geral sobre Inês de Castro*, ed. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1986 (mais de duas mil referências).
- Dias, Aida Fernanda: *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivências*, Almedina, Coimbra, 1978.
- Dias, Helena Marques/Castro, Ivo: *A Edição de 1516 do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, in «Revista da Faculdade de Letras», Lisboa, IV Série, 1976-77, pp. 93 e segs. (foca, nomeadamente, as variantes sucessivamente corrigidas ao longo da impressão tipográfica)
- Frazão, João Amaral: *O Cuidar & Suspirar*: a encenação da escrita e do amor no *Cancioneiro Geral*. tese da Univ. Nova de Lisboa, 1988

3.ª Época

Renascimento e Maneirismo

Capítulo I

Introdução

Aspectos sociais

Do final do século XV a meados do XVI os principais países do Ocidente da Europa, seguindo a Itália, que se antecipara pelo menos de um século, entram decisivamente na fase moderna da sociedade mercantil, que assim vem engrenar-se em estruturas agrárias e políticas feudais.

A indústria desenvolve-se para além dos quadros corporativos das cidades, e em certos ramos os artesãos passam a trabalhar por conta de capitalistas empresários. Há um surto de invenções e melhoramentos técnicos, favorecidos pela procura crescente de mercadorias. Os senhores feudais apropriam-se tanto quanto podem de terras comunais, reduzindo muitos servos ou colonos a assalariados e produzindo para o mercado. O aumento do volume de trocas, implicando o da circulação monetária, traz como resultado a procura de ouro, prata e outras mercadorias preciosas. Intensifica-se o trabalho mineiro e buscam-se minas, quer dentro quer fora da Europa. O descobrimento da prata na América e o do caminho marítimo para a Índia vêm ao encontro desta necessidade de acréscimo dos meios de troca, e provocam uma alta de preços, ruinosa para os que apenas vivem de foros e serviços feudais.

Tornam-se possíveis grandes acumulações de capital e operações bancárias à escala de toda a Europa e respectivos interesses ultramarinos. Formam-se grandes casas financeiras, como os Fugger e os Welser. Descobrem-se meios de drenagem de capitais, como o empréstimo público.

Estas diversas formas de concentração e mobilização dos meios monetários servem de base aos grandes estados nacionais e até supranacionais, como o reino de França, o império de Carlos V (dependente da Casa Fugger e das minas de prata) e o império português (dependente do ouro da Mina e da pimenta). Os monarcas, recorrendo largamente ao empréstimo, consumindo em massa material de guerra, onde já então figurava a artilharia, oferecendo garantias de diversa ordem, estimulam fortemente o crescimento do capitalismo mercantil.

Por vezes a realeza favorece a burguesia mercante; outras vezes, ajudada pela concentração do poder económico e político, actua como vértice de uma aristocracia militar e administrativa, na sua maior parte oriunda da aristocracia agrária.

Os bens feudais da Igreja dão origem a constantes conflitos entre a Igreja e os príncipes, que tendem a chamar a si, no todo ou em parte, o poder religioso e os bens eclesiásticos, quer separando-se de Roma, como Henrique VIII de Inglaterra, quer arrancando-lhe, como o rei de França, concessões importantes.

Com o incremento do volume da produção, sob o estímulo do comércio europeu e intercontinental, acelera-se o ritmo de desenvolvimento de algumas cidades, especialmente no Reno, no Báltico e na Flandres. A burguesia industrial e comercial destas cidades resiste às tentativas de dominação empreendidas por Carlos V e por outros príncipes. Ao mesmo tempo, o aumento da exploração agrícola, em que se lançam alguns senhores feudais, agrava a situação dos camponeses e provoca insurreições como a de 1525 na Alemanha.

Estas circunstâncias facilitaram a propagação da heresia religiosa desencadeada pelo protesto de Lutero contra a venda de indulgências, em 1517. Os escritos de Lutero e outros protestantes tornaram-se rapidamente conhecidos, graças à recente invenção da imprensa. A burguesia das cidades, desejosa de se libertar da tutela eclesiástica, apoiou, em grande parte, o movimento. O mesmo fizeram os príncipes alemães, que cobiçavam os bens feudais da Igreja. Massas de camponeses, artesãos e assalariados das cidades insurreccionavam-se em nome do Evangelho contra a complexa formação social — senhorial e mercantil — que os oprimia. Mas Lutero condenou os levantamentos populares.

A Igreja atravessa então um momento difícil. O rei de Inglaterra separa-se do Papa; o de França toma uma atitude ambígua; e mesmo os príncipes favoráveis ao Papa desacatam a Santa Sé, como Carlos V, cujo exército em 1527 saqueia Roma. Este famoso *sacco di Roma*, que mesmo certos católicos interpretaram como castigo divino das intrigas temporais da Cúria romana, revelou até que ponto a religião se sujeitara a interesses dinásticos e, em geral, políticos e sociais.

A necessidade de uma reforma religiosa é geralmente admitida, até por alguns cardeais. Encontra grande favor uma corrente que, sem pôr em discussão a autoridade do Papa, preconiza a emenda dos abusos e a interiorização do sentimento religioso. Essa corrente, que tem o seu intérprete máximo em Erasmo de Roterdão, chegou a aparecer como um compromisso possível entre Luteranos e «Papistas».

Após uma época de anarquia e de indecisão, define-se a nova fisionomia política e religiosa da Europa. No concílio de Trento (1545-63) cortam-se as pontes entre os dois fragmentos da antiga cristandade: a Península Ibérica torna-se o mais forte baluarte do mundo católico; as cidades do Reno, do Báltico e do mar do Norte, o eixo do mundo protestante. A França está dividida entre um e outro. No fragmento católico desenvolve-se uma reacção conhecida pelo nome de «Contra-Reforma», que consiste, sob seu aspecto negativo, numa repressão por meios coactivos de todas as manifestações culturais suspeitas de heterodoxia, incluindo manifestações toleradas durante épocas anteriores; e sob o aspecto positivo, numa tentativa de recuperação da Escolástica e no desenvolvimento de formas exteriores de devoção. A Inquisição (romana, espanhola e portuguesa) torna-se o principal instrumento de repressão ideológica. À Companhia de Jesus cabe o papel principal na difusão do novo catolicismo «tridentino». No mundo protestante, as condições foram, em geral, mais favoráveis à expansão da ciência, assim como à difusão de uma cultura laica.

As duas mentalidades afrontar-se-ão nas guerras com que Filipe II tenta submeter a Inglaterra e as cidades da Flandres e Países Baixos. O império espanhol, abrangendo, além da Espanha, Portugal, domínios nas Índias Ocidentais, o Brasil, grande parte da Itália, etc., funcionará em benefício de uma aristocracia de sangue, servida por uma poderosa organização militar e que possui, além da maior parte da terra em Espanha, postos dominantes no comércio transoceânico e os saques e tributos de guerra ou domínio. A defesa da fé católica é o motivo mais frequentemente invocado por esta nova aristocracia para as guerras no exterior e as confiscações ou perseguições no interior. Em contraste, os Países Baixos aparecem como uma federação de cidades burguesas invocando princípios que mais tarde se diriam democráticos, como o direito ao autogoverno e à liberdade de crença.

Em Portugal

Acentua-se, após a descoberta do caminho marítimo para a Índia, o processo de centralização do poder político e económico sob a chefia do rei, iniciado com as campanhas do Norte de África e a exploração do ouro da Mina. A exploração económica do ultramar faz-se grandemente em regime de monopólio da Coroa. Apesar dos progressos da burguesia rural e comercial desde o século XIV, ela não conseguiu evitar que as novas expansões económicas fossem na maior parte absorvidas como renda feudal, sob formas variadas (rendas da colonização insular e brasileira, monopólios dos «resgates» e «tratos» ultramarinos, monopólios de produção interna sujeita a direitos «banais», e, finalmente, administração da Coroa a favor de uma oligarquia), o que dificultou a acumulação do capital propriamente dito e seu posterior investimento na agricultura e, em geral, na produção interna.

Esta espécie de monopólio comercial ultramarino a favor da nobreza palaciana encontra dificuldades crescentes, não só por vícios internos do seu funcionamento, mas também porque os ataques vindos do exterior — de Holandeses, Franceses, Ingleses, aliados por vezes no Oriente a populações locais — dificultam cada vez mais o domínio militar das estradas e feitorias. O sistema entra em crise por meados do século XVI. D. João III é obrigado a abandonar algumas praças marroquinas. Realizam-se tentativas para descobrir novas minas de ouro ou prata na América e na África, mas volta-se depois ao projecto da guerra africana, tendo em mira a ocupação do reino de Fez. O desastre de Alcácer Quibir vem agravar a bancarrota económica com o colapso militar e político. A união com Castela apareceu finalmente à maior parte da camada dirigente como uma saída. E, assim, a Coroa portuguesa integra-se, desde 1580, no sistema de hegemonia espanhola, que se mantém até finais da Guerra dos Trinta Anos, cerca de meados do século XVII, como uma extensa coligação de coroas, distintas mas acumuladas sobre a mesma cabeça imperial ou ligadas entre si pela consanguinidade dos monarcas Habsburgos.

No entanto, mesmo dentro de Portugal e Espanha, a burguesia mercantil não deixava de progredir, desafiando o monopólio do Estado e o poder da nobreza. Pouco a pouco domina a praça de Lisboa e o comércio entre o ultramar e a Europa. Grande parte destes homens de negócios descende dos judeus convertidos à força em 1496 e efectivamente assimilados. Daqui tiram pretexto os círculos dirigentes para instituir a Inquisição (1536), em teoria dirigida sobretudo contra a prática clandestina do judaísmo. Graças ao Santo Ofício, estabeleceu-se a discrimina-

ção contra os «Cristãos-Novos», verdadeiros ou supostos descendentes dos Judeus, que eram grande parte dos «homens de negócios», e tentou-se impedir o acesso deles a postos de direcção no Estado, na Igreja e até na Universidade; ao mesmo tempo que, através do fisco inquisitorial, se expropriava uma parte dos seus bens. Esta perseguição foi contraproducente, pois teve, entre outros resultados, o de que muitos cristãos-novos emigraram e constituíram uma rede internacional com núcleos na Holanda, na França, na Inglaterra, no Brasil, no Peru, na África e na Índia, pelas malhas da qual passava uma grande parte do comércio mundial. Através destas relações, a burguesia mercantil portuguesa tende a ganhar um carácter cosmopolita.

Aspectos culturais: Renascimento, Humanismo e Classicismo

O desenvolvimento do comércio, das actividades industriais e das cidades relaciona-se com o grande movimento que se designa pela palavra *Renascimento* em sentido lato. A velha cultura clerical não consegue satisfazer as novas necessidades e aspirações culturais. E alguns grandes acontecimentos, aparentemente súbitos, mas na realidade preparados por um longo processo, transformam rapidamente o horizonte mental dos grupos sociais mais dinâmicos.

A descoberta da tipografia em meados do século XV é estimulada pela existência de um público em crescimento, para o qual já não bastava a reprodução manuscrita do livro. Mas essa invenção, de alcance a princípio insuspeito, além de mostrar à evidência as possibilidades da técnica, acelerou prodigiosamente a difusão das ideias e das notícias, e constituiu-se em poderoso factor de transformação ideológica.

O descobrimento do caminho marítimo para a Índia e o da América — ambos rapidamente divulgados pela imprensa — assim como o encontro de civilizações desconhecidas, como a chinesa, modificam as concepções multisseculares do Europeu acerca do planeta, dos costumes e das crenças.

Outras invenções e aperfeiçoamentos técnicos, como a artilharia, os novos processos de exploração de minas, etc., mostram de forma flagrante as possibilidades de domínio da natureza, abrindo caminhos para a ciência conexamente matemática e experimental, que será um facto no final do século XVI com os trabalhos de Galileu.

Não surpreende por isso que aqui e além, sobretudo antes de se desencadearem e depois de terminarem as lutas religiosas que ensanguentaram os meados do século XVI, principie a esboçar-se um moderno ideal de sociedade, sob a alegoria, por exemplo, de uma distante cidade quimérica e racionalizada, sem tribunais nem violências — a *Utopia* (1516) de Tomás Morus (a que se seguiram, mais tarde, a *Cidade do Sol*, escrita em 1602 na prisão por Campanella, e a *Nova Atlântida*, 1627, de Francisco Bacon).

É neste contexto que se torna possível uma assimilação muito mais ampla da cultura greco-latina. Embora alguns autores latinos não fossem ignorados antes do século XV (especialmente Séneca, Cícero e Ovídio) e muitos lugares-comuns literários da Antiguidade tivessem feito caminho até à literatura cortês através das obras do clero medieval, certas facetas da cultura clássica eram inassimiláveis pelo mundo feudal e agrário. O desenvolvimento da so-

ciedade mercantil e de toda uma cultura ligada à sua experiência põe em causa a síntese doutrinária lentamente elaborada pelo clero das universidades nos séculos imediatamente anteriores, e um dos efeitos desta situação é o alargamento da curiosidade a outros aspectos do património cultural antigo em que, contrariamente à Escolástica, se dignificassem as actividades civis, o saber prático ou especulativo sem directrizes teológicas, o lucro e a operosidade mercantil, a inteligência e até o corpo humano, a vida terrena. Pouco a pouco, o esquema teológico da Criação, Queda e Redenção serve de modelo a este outro: Luzes greco-romanas, Trevas «góticas» e monacais, Renascer da cultura antiga. Daqui a designação de *Renascimento*, que aliás só mais tarde se começou a usar explicitamente em relação ao *Quattrocento* (século XV italiano) e a uma parte (cuja demarcação é problemática) do século XVI europeu. Os quatrocentistas italianos ainda não atacam a Escolástica de frente: encarecem apenas o magistério literário dos clássicos antigos, e apuram novos métodos histórico-filológicos que permitam a sua fiel recuperação.

Os promotores deste movimento são os Humanistas, letrados cuja actividade se exerce geralmente fora da hierarquia clerical, e que constituem um grupo cada vez mais numeroso. Alguns gozam de sinecuras eclesiásticas ou seculares, outros exercem funções diplomáticas e de chancelaria, muitos são pedagogos leccionando em colégios ou casas senhoriais e burguesas. A palavra *humanismo* com que se designou este movimento, inspirada pelo conceito de *humanitas* (o da *humanidade*, ou *qualidade humana*, como cultura e estrutura moral) de Cícero, exprime a crença num conjunto de valores morais e estéticos universalmente humanos, os quais se achariam definidos tanto nas Escrituras e na Patrística como na cultura profana da Antiguidade.

Já Petrarca, herdeiro da poesia provençal, coroado no Capitólio (1341), como príncipe dos poetas, à maneira romana, viaja incansavelmente em busca de códices latinos. Boccaccio (1313-1375), Poggio (1380-1459), Alberti (1404-1472) e outros letrados italianos descobrem e dão a conhecer textos ignorados de Tácito, Cícero, Quintiliano, Tito Lívio. Prelados bizantinos fixados em Itália por ocasião dos concílios quatrocentistas, outros intelectuais de Bizâncio, posteriormente fugidos aos Turcos, e eruditos italianos, como Filelfo, e Lorenzo Valla (1405-1457), criador da filologia clássica, contribuem para a revelação da língua e da literatura helénicas, quase completamente ignoradas no Ocidente medieval.

Os primeiros focos desta cultura «renascida» situam-se em Florença, onde Cosme de Médicis, por influência do neoplatónico Marsílio Ficino, funda a célebre Academia Platónica, frequentada por Pico della Mirandola, Leão-Baptista Alberti e outros; Ficino e Mirandola procuraram incorporar na doutrina cristã tradições esotéricas afins do neoplatonismo, como a do hermetismo de pretensa origem egípcia, a do misticismo dos Gnósticos e a da Cabala judaica, incluindo a alquimia e a astrologia; este esoterismo permeia todo o Renascimento e apresenta, mesmo posteriormente, complexas ligações com as ciências matemáticas e experimentais nascentes. O Renascimento encontrou importantes apoios na corte pontifícia, nas de vários príncipes italianos (e depois transalpinos) e ainda nas cortes dos burgueses ou dos *condottieri* que dominam Milão, Ferrara, Mântua, Rimini, etc.

Por inícios do século XVI, e sobretudo por 1520-30, o movimento humanista (italiano) transpõe os Alpes. Entretanto, os seus próprios progressos de rigor erudito e a crise religiosa criam condições para uma atitude mais ofensiva. Os métodos de crítica histórico-filológica aplicam-se às Escrituras e à Patrística, nos seus textos originais hebraicos, gregos e latinos, com o mesmo à-vontade com que tinham versado autores profanos. Os Humanistas arrostam

então com a resistência das velhas universidades, e especialmente das Faculdades de Teologia. Em Paris, os Humanistas, em luta com a Sorbona, levam Francisco I a fundar o Collège Royal (1530), onde se ensinam, além do Latim, o Grego e o Hebraico, e que conta entre os seus mestres o grande helenista Guilherme Budé. Em Espanha, o Humanismo consegue penetrar na Universidade de Salamanca e inspira a fundação pelo cardeal Cisneros da Universidade de Alcalá de Henares (1508), que tem entre os seus mestres o grande filólogo António de Nebrija. Foi nesta universidade que se preparou e editou em 1571 a Bíblia poliglota (em latim, grego e hebraico). Em Lovaina funda-se o Colégio Trilingue, onde ensina Juan Luis Vives. Em Vitemberga distingue-se Melanchton (forma helenizada do seu apelido: Schwarzerde — à letra *Terra Negra*).

A difusão da cultura clássica é favorecida pelas novas técnicas de produção do livro. Entre outros, Aldo Manúcio, de Veneza, lança-se, em 1493, num vasta empresa de edição dos clássicos greco-latinos e das obras de exegese dos Humanistas, precursoras da Reforma.

Os humanistas de 1520-30 atacam directamente a Escolástica. Sob o ponto de vista pedagógico, o seu ideal é a realização harmoniosa das faculdades morais e estéticas do indivíduo, ideal que é exaltado e difundido por Juan Luis Vives, Melanchton, Guilherme Budé, António de Nebrija, Erasmo, e outros. Em lugar da dialéctica e da retórica formalistas e disputadoras, propunham a leitura e o comentário dos textos de autores clássicos, tendentes a apreender, pela crítica filológica e histórica, o seu significado preciso. Às matérias tradicionais acrescentavam outras, como a História e (progresso decisivo) as obras dos autores científicos da Antiguidade.

Sob o ponto de vista filosófico, os Humanistas combatem o aristotelismo escolástico; muitos voltam-se para Platão e para os filósofos neoplatónicos (especialmente Plotino), facilmente conciliáveis com o Cristianismo (cuja teologia foi estruturada pelo neoplatonismo), e que autorizam uma religiosidade intimista, seguindo assim no encalço da Academia Platónica de Florença, já mencionada. Outros renovam o aristotelismo, quer seguindo a corrente panteísta e materialista de Averróis (averroísmo de Pádua, século XV e início do XVI), defendido por Pomponácio (1462-1542), de acordo com o comentador grego Alexandre de Afrodísias, quer tentando a harmonização do aristotelismo e do platonismo, como Bessarião em Roma e Ermolao Bárbaro em Veneza.

Em matéria religiosa, muitos humanistas (em regra, os mais próximos da Reforma) preconizam o regresso a um cristianismo primitivo, enquanto outros, como Erasmo, vivem uma fé autorizada pelas Escrituras mas aberta a um progresso exegético permanente. Todos concordam, todavia, em descartar-se da dialéctica elucubratória e anistórica das Escolas medievais, condenam as exterioridades formalistas do culto, o excesso da tutela clerical sobre os leigos mesmo mais cultos e exemplares, o monaquismo ocioso, a insinceridade ritualista e a suficiência doutoral. Encontram-se frequentemente em contradição com a doutrina oficial da Igreja, nas fronteiras da heresia. Já Lorenzo Valla demonstrara a apocrifia do famoso texto de doação ao Papa da cidade de Roma pelo imperador Constantino. Erasmo, coleccionando, comparando e traduzindo diversos textos gregos da Bíblia, é levado a pôr em dúvida certas interpretações e até certos dogmas tradicionais. Alguns humanistas, como Melanchton, Lefèvre d'Étaples, Reuchlin, aderem à Reforma; outros, como o próprio Erasmo, hesitam muito tempo entre ela e a ortodoxia romana. Outros ainda, como o cardeal Sadoletto, inclinam-se para uma reforma dentro da Igreja Romana.

Enfim, sob o ponto de vista social, os Humanistas advogam a escolha dos dirigentes segundo o saber e a capacidade, condenam a guerra e abeiram-se por vezes do ideal moderno

de tolerância, preconizando, nomeadamente, uma solução pacífica (irenismo) dos dissídios entre cristãos: o Cristianismo consistiria numa fé íntima e vivida, mais do que em teorias ou ritos, então fanaticamente discutidos.

Muitos humanistas, dependentes de sinecuras eclesiásticas ou palacianas, procuram evitar as polémicas arriscadas e inúteis, canalizando os seus entusiasmos para a simples ressurreição do mais puro classicismo estilístico em latim ou grego. É uma nova aristocracia intelectual que assim se forma, abroquelada atrás do privilégio de um saber difícil, com expressão em línguas mortas, que exige talento e ócio, varrendo a bárbara terminologia escolástica, substituindo a subtileza lógica pela elegância verbal. Esta tendência generalizou-se, à medida que a repressão instaurada pela Contra-Reforma tornou perigosas todas as manifestações de audácia e de iniciativa mental. Certo Humanismo cortou por fim o contacto com as forças e aspirações a que devia quer a existência quer o próprio nome, convertendo-se numa erudição formalista.

Pela sua vida e pelas suas obras, o mais típico representante dos Humanistas é Desidério Erasmo, de Roterdão, recebido, solicitado e recompensado pelos mais poderosos soberanos do tempo (Carlos V, Leão X, Paulo III, Henrique VIII, Francisco I, D. João III), que viaja através da Europa e afirma ostensivamente o seu cosmopolitismo, carteando-se em latim, única língua que utiliza, com correspondentes de todas as nacionalidades. Procurou manter-se fora das lutas religiosas, apesar de solicitado pelo Papa e por Lutero; mas, pelas suas edições e exegese bíblicas, pela denúncia da corrupção eclesiástica, pela crítica da Escolástica, pela campanha contra o ritualismo, criou uma corrente religiosa reformista que chegou a ter numerosos e influentes adeptos.

O esforço dos Humanistas para criar uma religião, uma filosofia, uma moral e uma pedagogia que substituíssem as do mundo feudal não consegue todavia integrar todas as tendências que se manifestam no Renascimento. Com a sua erudição livresca, sem abertura para a actividade produtiva, o humanista não realiza a síntese entre a ciência teórica da Antiguidade e as realizações técnicas de «práticos» como Bernardo de Palissy (*Recette véritable*, 1563). Não encontra resposta para certos problemas religiosos e morais postos pela descoberta de novas civilizações, problemas que dão argumentos ao cepticismo filosófico de Montaigne e outros. Deixa de fora, igualmente, o desiderato da laicização do Estado, a que Maquiavel responde colocando este acima da moral religiosa (*O Príncipe*, 1516). Enfim, não cabem dentro do Humanismo certas formas extremas de esteticismo e individualismo, representadas por personalidades como Celini, Aretino, Miguel Ângelo, para quem a realização pessoal e o culto da beleza estão acima de quaisquer normas religiosas ou morais. Esta última tendência é muito característica de algumas cortes italianas do Renascimento, incluindo em dada fase a pontifícia, e da corte de Francisco I de França.

O Humanismo adoptou como modelos as regras, os géneros, as formas métricas, os recursos estilísticos, a disciplina gramatical dos antigos autores gregos e romanos. Não cabe considerar-se aqui o uso das línguas literárias clássicas, que pôs os seus próprios problemas de adaptação vocabular e fonética então muito debatidos. Problemas ainda mais graves punha-os a adaptação das línguas modernas ao estilo antigo. As normas literárias prescritas pela *Poética* de Aristóteles, pela *Arte Poética* de Horácio, pelos preceitos retóricos de Cícero, Quintiliano e Plínio, o Moço, só limitadamente poderiam aproveitar aos escritores quatrocentistas e quinhentistas, de mentalidade diferente (embora nem sempre tendo consciência disso) e embaraçados por um meio linguístico também diferente, que não permitia, por exemplo, a versificação antiga.

Os escritores do «Quattrocento» italiano deram início aos esforços em tal sentido, realizando as primeiras sínteses entre a tradição literária nacional e os modelos «clássicos», os modelos por excelência, os da Antiguidade. O classicismo de inícios do século XVI consistiu, por isso, numa latinização directa, ou por via dos latinizantes italianos, das diversas literaturas nacionais, quase sempre feita com o desequilíbrio, o exagero de todas as inovações. Foi o que aconteceu com o grupo francês da «Plêiade». O manifesto desta escola, *Défense et Illustration de la Langue Française*, redigido em 1549 por Joachin du Bellay, só concebe o enriquecimento do idioma nacional através da imitação sistemática, ou, segundo uma metáfora militar característica, a «pilhagem» dos clássicos antigos, e através do virtuosismo formal. As guerras de Itália, as lutas entre a Casa de França e a Casa de Áustria colocam as aristocracias francesa e espanhola em contacto com o Renascimento italiano e precipitam a italianização maior ou menor das principais literaturas europeias, sobretudo a partir de fins do primeiro quartel do século XVI, embora, como vimos, o terreno já estivesse preparado muito antes.

A adopção dos géneros literários, de certas formas métricas de tradição greco-romana ou quatrocentista italiana, bem como de referências culturais (como a mitologia), manter-se-á predominante até ao século XIX, apesar de certas oscilações a que atenderemos, e isso deu origem ao uso do termo «classicismo» como nome genérico de toda a literatura compreendida entre a Idade Média e o Romantismo. Todavia, assistimos, no decorrer destes três séculos, a importantes alterações no teor de vida, na ideologia e nas formas patentes de sensibilidade artística e literária, o que recomenda uma periodização diferente.

Deste modo, vingou entre muitos investigadores da história da arte e da literatura a tendência para restringir o uso do termo «classicismo». Mais especificamente, o Classicismo renascentista, ou Renascimento, tende a cobrir apenas o «Quattrocento» italiano e um período muito breve de início do século XVI europeu. Esse período, também designado como Alta Renascença, assinalar-se-ia pela fase mais expansiva e atrevida do Humanismo literário e crítico, pelo prestígio absorvente dos modelos clássicos greco-romanos, por uma concentração de meios artísticos que tem a sua expressão mais característica na rigidez geometrizante das leis da perspectiva cónica, numa pretensão de intemporalidade das alegorias mitológicas, na busca de um equilíbrio sereno entre o ideal e o real, entre o espírito e a natureza.

A partir de cerca de 1520, avolumam-se os sinais de uma desagregação dos ideais estéticos do Alto Renascimento: a *maneira*, ou estilo individual, de um artista como Miguel Ângelo começa a ser mais apreciada pela sua carga de insatisfação espiritual do que pela apreensão, em perspectiva, em equilíbrio mecânico ou proporcionalidade anatómica, daquilo que haja de essencial e imanente a este mundo, tal como é característico de Leonardo da Vinci. Os motivos de atenção plástica ou poética despolarizam-se, criando tensões insolúveis e não raras vezes um sentimento perplexo de irrealidade em torno de figuras ou objectos minuciosamente observados. A arte opõe-se à natureza comum, em vez de lhe procurar a essência. Admiram-se a sugestão de graça numa atitude improvável, as posições contorcidas como uma serpente ou uma língua de fogo ascensional (figura serpentinada), a insinuação do suspenso ou inconsumado; os próprios lugares-comuns clássicos ou petrarquistas de transitoriedade da vida e das contradições do sentimento requintam-se numa pungência mais subtil, num estilo torturado; o belo aparece às vezes contrapontado com o disforme; e o tom humoral mais característico é o de um pessimismo ora patético ora surdamente cerebral, ou o de um senso resignado e céptico de incompreensibilidade radical ou labiríntica da vida.

Estas características típicas do período de entre 1520 e 1620, aproximadamente, são muitas vezes postas em relação directa ou indirecta com o recuo do Humanismo interventor, optimista e conciliatório perante o desencadeamento dos grandes conflitos religiosos, dinásticos e sociais, com a redução final desse Humanismo a simples erudição ou elegância de estilo, com a Contra-Reforma tridentina, com a generalizada repressão censória, com fracturas da integridade ética (por exemplo, o reconhecimento de uma razão de Estado alheia à moral corrente, que Maquiavel formulou em 1516 em *O Príncipe*); e, também, com uma crise de relações sociais e políticas agravada pelo surto do comércio transoceânico e que apenas no século XVII conduz a uma nova forma de equilíbrio. Surgirão então o absolutismo régio, a razão científica mecanicista, e um novo estilo, o Barroco, cuja pompa decorativa, cujo maior poder de integração organizativa de elementos anteriormente contraditórios (pitoresco sensorial e racionalidade, requinte e grotesco, aristocratismo e populismo, por exemplo) darão um novo sentido global a certas linhas de continuidade, ou alternância, renascentistas ou maneiristas.

Aspectos gerais do Renascimento em Portugal

O desabrochar do Humanismo em Portugal realiza-se sob a égide da Coroa, e foi o Paço o principal foco da cultura literária.

D. Afonso V, educado por italianos — Estêvão de Nápoles e Mateus Pisano (que escreveu uma crónica latina da tomada de Ceuta) —, fez vir o humanista Justo Baldino para verter em latim os cronistas portugueses, e foi o mecenas de Zurara. O humanista Cataldo Sículo instruiu D. João II e a sua roda de cortesãos. Muitos nobres e eclesiásticos vão então a Itália, especialmente a Florença, para assegurar uma boa carreira mediante o conhecimento de «letras mais humanas», preferindo como mestre o prestigioso Ângelo Policiano, que procurou acolher-se ao mecenato da corte portuguesa, tal como vários outros humanistas célebres de fins do século XV e inícios do século XVI, incluindo Erasmo.

D. Manuel parece ter sido o primeiro monarca a animar com pensões estes estudos no estrangeiro, que até então estavam principalmente a cargo dos institutos religiosos, e D. João III criou em 1527 cinquenta bolsas no célebre colégio universitário parisiense de Santa Bárbara. Alguns dos estudantes bolseiros tornaram-se celebridades europeias.

Contam-se entre eles Aires Barbosa, que introduziu os estudos helenísticos na Universidade de Salamanca, onde também professou Pedro Margalho; e Aquiles Estaço, um dos mais notáveis comentaristas filológicos dos textos clássicos. O Colégio de Santa Bárbara foi durante largos anos dirigido por portugueses. Salientam-se especialmente os Gouveias: Diogo de Gouveia, o Velho, importante personalidade da Sorbona, que é aliás um defensor zeloso da velha Escolástica; e os seus sobrinhos: António, que se celebrizou numa polémica a favor de Aristóteles contra Pierre la Ramée e que ensinou em várias universidades francesas; Marcial, erasmista, que ensinou também em Poitiers; André, reformador dos estudos conimbricenses; Diogo de Gouveia, o Moço, que professou também em Coimbra.

São numerosos os letrados portugueses relacionados com os principais humanistas europeus, quer como discípulos, quer como protectores, quer simplesmente como amigos ou cor-

respondentes; entre eles podemos distinguir André de Resende, precursor incrítico e algo falsário da arqueologia (*De Antiquitatibus Lusitaniae*, 1593), cuja *Oratio pro Rostris*, na abertura das aulas da Universidade de Lisboa em 1534, se pode considerar o grito de guerra do Humanismo contra a Escolástica em Portugal; e Damião de Góis, de quem voltaremos a falar, e que era amigo, como o anterior, de Erasmo.

Sob os governos de D. Manuel e D. João III, verifica-se uma forte tendência para intensificação da cultura literária. Na época de D. Manuel torna-se obrigatório para os moços da corte o ensino da gramática. Imprimem-se cartilhas para aprender a ler (João de Barros, 1539, Frei João Soares, 1550). Muitos moços fazem a sua primeira aprendizagem literária na corte. É o caso de João de Barros e de Diogo do Couto. As próprias mulheres da aristocracia se mostram interessadas na cultura literária. Luísa Sigea parece ter estudado, não só latim e grego, mas hebraico, siríaco e aramaico. Esta e outras notabilidades femininas foram protegidas pela infanta D. Maria, filha de D. Manuel. Públia Hortênsia de Castro, menina-prodígio, doutorou-se aos dezassete anos de idade.

D. João III empreendeu uma reforma da Universidade pela qual procurou desenvolver, dentro dos velhos cursos de Artes, os estudos humanísticos; para esse fim, transferiu-a para Coimbra e subordinou-a ao Mosteiro de Santa Cruz desta cidade, tendo previamente mandado vir professores do estrangeiro. Anos depois, após insistentes convites do rei, veio para Portugal André de Gouveia, humanista convicto, principal do Colégio da Guyenne (onde estudou Montaigne, que elogiou Gouveia como «le plus grand principal de France»). Em 1548, Gouveia e o seu grupo de professores, alguns notáveis — Jorge Buchanan, Nicolau Grouchy, Diogo de Teive, João da Costa e outros —, inauguraram em Coimbra o novo Colégio Real, directamente subordinado ao rei e completamente independente da Universidade. Desde o início se verificou um grande concurso de alunos vindos da nobreza.

A difusão da tipografia faz-se com relativa lentidão. Entre as primeiras impressões predominam as de livros em caracteres hebraicos, para uso da comunidade hebraica. Os mais antigos livros cristãos impressos em Portugal são, talvez, *O Sacramental de Clemente* Sanchez de Verceal (1487-88?), um *Tratado de Confissão*, 1489 (data fidedigna), ambos impressos em Chaves. Em 1494 imprime-se o primeiro livro em latim, o *Breviarium* bracarense, em Braga, numa oficina alemã. São alemães os primeiros tipógrafos. Entre os primeiros livros portugueses impressos (8 antes de 1500), salientam-se traduções da *Vita Christi* de Ludolfo de Saxónia (1495) e da *História de Vespasiano* (1496), romance de cavalaria, o *Almanach Perpetuum* de Abraão Zacuto, obra importante para a astrologia e para a navegação (1496), e ainda do *Livro de Marco Pólo* (1502). Anos depois, em 1516, a impressão do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende é uma curiosa e significativa manifestação do interesse da corte por assuntos literários, o mesmo podendo dizer-se da *Crónica do Imperador Clarimundo* do moço João de Barros, em 1520. No entanto, antes de 1536 a impressão de livros é escassa e como que excepcional.

Os volumes acima indicados destinam-se a um público selecto, predominantemente cortesão, o único, aliás, com acesso ao objecto caro e raro que era, nesta data, o livro impresso. Mas desde cedo se imprimem também pequenos folhetos com obras destinadas a mais larga difusão. É o caso do *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, impresso cerca de 1518, e de outras obras que constituem a chamada «literatura de cordel», cujos exemplares se vendiam nas ruas.

Como iniciadores dos Descobrimentos marítimos, os Portugueses tiveram um grande papel no Renascimento. As viagens ao largo da costa africana exigiam numerosos aperfeiçoamentos, adaptações e invenções técnicas. O astrolábio, instrumento utilizado pelos astrólogos, foi adaptado à determinação das latitudes no alto mar. O conhecimento dos ventos e das correntes marítimas contribuiu muito para a determinação da rota que permitiu dobrar o cabo da Boa Esperança. As embarcações utilizadas na navegação à vista da costa tiveram de ser modificadas para as longas viagens através dos oceanos. A cartografia registou novas terras. Para além do equador os navegadores encontravam estrelas desconhecidas, e por elas tiveram de regular a navegação. Todo este caudal de conhecimentos e toda a tradição técnica acumulada em poucas dezenas de anos, assim como a confiança que elas inspiravam, possibilitaram um empreendimento como a viagem de circum-navegação levada a cabo por Fernão de Magalhães em 1521 — porventura o mais importante acontecimento científico do século.

A experiência naval transoceânica levantou dúvidas crescentes sobre muitas concepções antigas de transmissão literária. Duarte Pacheco Pereira, que entre 1505 e 1508 registou a sua prática de navegador no *Esmeraldo de Situ Orbis*, afirma que «a experiência é a mãe de todas as coisas», e em nome dela rejeita certos mitos da Antiguidade (mas não todos). D. João de Castro nos seus *Roteiro de Lisboa a Goa* (referente a uma viagem de 1538) e *Roteiro do Mar Roxo* anota experiências já pré-científicas sobre a declinação magnética, na continuidade do rigor já quase algébrico do seu mestre, o Dr. Pedro Nunes, cosmógrafo-mor do Reino. Este, por sua vez, embora de formação universitária, está inteiramente ligado à prática náutica, para a qual escreve «regimentos» com um rigor conceptual que confere novo sentido ao termo «experiência», tão encarecido pelos peritos navais portugueses, embora nem sempre os pilotos considerassem esses regimentos adequados aos seus problemas práticos.

Esta atitude comunica-se a outros ramos. Garcia de Orta, de origem hebraica (foi processado postumamente, e os seus ossos queimados pela Inquisição), e amigo de Camões, dedica-se ao estudo da farmacopeia oriental em *Diálogos dos Simples e Drogas* (1563), que despertaram enorme curiosidade europeia, como atestam numerosas traduções totais (4 traduções latinas em Antuérpia entre 1567-93, cujo texto serviu de base a três italianas de 1576 a 1615 e a duas francesas de 1602-19, fora as traduções e incorporações parciais). Amato Lusitano aplica largamente à medicina a atitude de observação empírica.

Como é natural, tal critério de apreciação directa e prática incide sobre domínios limitados. Por qualquer razão, não se deu em Portugal a generalização e sistematização desta atitude empirista como método científico aplicável a outras disciplinas. Assistiremos, pelo contrário, a um renovo da Escolástica. Analogamente, descobertas como a de novas faunas e flores, formas de civilização, etc., não chegaram a transformar pela raiz a mundividência tradicional. Foi pouco a pouco e nas regiões social e economicamente mais adiantadas da Europa que tal transformação se operou. Algumas marcas importantes deixou todavia na nossa literatura a realização das descobertas, como veremos.

Outro aspecto a considerar no Renascimento português é a influência do Humanismo. O Humanismo filológico e erudito inspirou dicionários e gramáticas do latim clássico (Estêvão Cavaleiro, 1516, Jerónimo Cardoso, 1570); comentários filológicos, edições críticas de clássicos latinos (Martinho de Figueiredo, Aquiles Estaço); a latinização, sobretudo lexical e sintáctica, da língua literária (Barros, Camões, etc.); o uso do latim, e mais escassamente do grego, em discursos, cartas, obras de apologia nacional ou de panegírico dos grandes (André de Resende, Góis, Jerónimo Osório), todo um conjunto de poesias em latim, sobretudo bucó-

licas (Henrique Caiado, Jorge Coelho, as irmãs Sigeas, Joana Vaz, e outros incluídos no *Corpus Illustrium poetarum lusitanorum qui latine scripserunt*, editado pelos padres António dos Reis e Manuel Monteiro em 1745-48). É também por influência humanista que se fazem as primeiras gramáticas portuguesas, acompanhadas de uma exaltação do idioma pátrio. Tem a primazia um homem com uma vida mirabolante, que foi mestre universitário, agente diplomático, técnico naval e crítico acerbo da escravatura, Fernão de Oliveira, 1536, seguido por João de Barros, 1540, mais latinizante, e pelas «Ortografias» de Magalhães Gândavo, 1562 (reimpressão fac-similada, Biblioteca Nacional, 1981) e Duarte Nunes do Leão, 1576 (reedição 1784, 1864 e 1983).

Mas a influência do Humanismo não se limitou a estas manifestações eruditas. Veremos que a leitura de Erasmo se faz sentir muito em João de Barros e talvez em Gil Vicente. O erasmismo, protegido na corte de Carlos V, parece ter-se propagado à corte portuguesa: a rainha D. Catarina, irmã daquele imperador, possui livros do humanista de Roterdão, que em 1533 foi convidado pelo rei a vir ensinar em Portugal. Nesse mesmo ano, André de Resende publica um enérgico *Encomium Erasmi* em verso, que Aires Barbosa tentou rebater noutro poema latino, *Antimoria* (1536). É erasmista convicto um dos professores convidados aquando da transferência da universidade para Coimbra, João Fernandes, que ainda em 1546 publica uma edição dos *Adágios* adaptada às suas aulas de Retórica. Veremos também que em Sá de Miranda e no seu círculo se manifestam tendências como o estudo do texto bíblico, além de críticas às tendências sociais prevalecentes; e que António Ferreira é o porta-voz de alguns ideais característicos dos Humanistas, como o da superioridade do saber sobre o sangue e a riqueza.

O Humanismo como impulso criador e crítico anima, pode dizer-se, a primeira metade do século XVI e atinge o seu apogeu pouco antes de 1550 com o Colégio Real das Artes e o magistério dos humanistas a ele ligados, incluindo as representações académicas de teatro clássico. Neste meio ou perto dele se formam algumas personalidades que virão a revelar-se na segunda metade do século, como Camões, António Ferreira, Jorge Ferreira de Vasconcelos e Heitor Pinto. Mas entre as duas metades o contraste é flagrante: ao optimismo, confiança e audácia dos que escreveram cerca de 1540 corresponde o sentimento de crise — assumindo às vezes formas pungentes — dos homens que escrevem cerca de 1570; e o retraimento, produto da prudência, do desânimo, por parte dos que se lhes seguem.

A Contra-Reforma e a união com a Espanha

Cerca de 1550 ocorrem, com efeito, alguns acontecimentos decisivos, que coincidem com a crise geral atrás aludida. Em 1547, por grande empenho de D. João III, aliás sujeito a grandes pressões públicas e diplomáticas, com o grande aumento em 1493 dos judeus fugidos de Espanha, é definitivamente estabelecida a Inquisição em Portugal, após esforços que datavam de 1531. Naquele mesmo ano sai o primeiro rol de livros proibidos, sucessivamente acrescentado em 1551, 1561, 1564, 1581, 1624. Em 1550, o grupo de professores trazido a Portugal por André de Gouveia (já falecido em 1548) é posto à margem após um processo

movido por inimigos do Colégio. Em 1555 o rei entrega este colégio, rebaptizado como Colégio das Artes, à Companhia de Jesus, que então dominava os Estudos Menores (hoje diríamos secundários) em Lisboa e Évora, e que no mesmo ano funda uma universidade sua nesta última cidade. A partir de 1557, ano da morte de D. João III, a principal personagem do reino é o cardeal-infante D. Henrique, inquisidor-geral, que alterna a regência com a rainha-viúva. Em 1564 as decisões do concílio de Trento são promulgadas em Portugal sem restrições, caso único entre os reinos da Europa Ocidental. Desde cerca de 1550 foram silenciados mesmo os mais estrénuos erasmistas, como André de Resende, Damião de Góis e Diogo de Teive, e por 1580 está extinta a geração dos letrados e gramáticos antiescolásticos que tinham campeado por altura das grandes reformas escolares do início do reinado de D. João III. Mesmo Heitor Pinto, que tão bem conhece os clássicos, preconiza em 1572 a subordinação das belas-artes à obra pia de salvar as almas.

Entre os autores proibidos ou amputados pela Censura contam-se Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, João de Barros, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Jorge de Montemor, António Ferreira. Nenhum livro podia sair, na segunda metade do século XVI, sem três licenças: a do Santo Ofício, a do Ordinário eclesiástico na diocese respectiva e a do Paço. O relator do Santo Ofício examinava o livro em manuscrito e obrigava o autor a alterá-lo, amputá-lo ou acrescentá-lo, antes de lhe conceder a fórmula «nada contém contra a nossa Santa Fé e bons costumes». E, assim, desde a segunda metade do século XVI até à abolição liberal da Censura não podemos afirmar que conhecemos o texto original de uma obra impressa, mas somente um texto ao qual os censores anuíram. A impressão, a venda, a herança e a entrada de livros vindos do estrangeiro estavam sujeitas a apertada vigilância, incluindo inspecções domiciliárias, declarações periódicas obrigatórias e as mais graves penalidades, com recompensa de denúncias secretas à custa dos bens confiscados.

Aos efeitos da Contra-Reforma vieram juntar-se, a partir de 1581, os da união com Espanha. Do primeiro resultou, como apontámos, murcharem as promessas do Humanismo. O segundo teve como consequência o desaparecimento da corte de Lisboa, o foco literário mais estimulante do País. Os homens de letras e artistas, que até então viviam sobretudo da munificência régia, procuraram a protecção da corte de Madrid, ou acolheram-se ao mecenato das maiores casas senhoriais, como as dos condes de Vila Real e dos duques de Bragança. Outros viveram à sombra das ordens religiosas a que pertenciam, tratando uma temática predominantemente devota. O teatro, o grande género das cortes monárquicas do século XVII, decaiu após as criações de Gil Vicente e António Ferreira. Na lírica e na épica os padrões renascentistas mal se renovaram. Na prosa, o primeiro plano da cena é ocupado pelos cronistas das diversas ordens religiosas, quer se ocupem da história do Reino, quer da dos conventos e santos respectivos. Tirante os discípulos dos quinhentistas refugiados em várias «cortes na aldeia», o clero reforça a posição predominante na produção literária.

A Universidade de Coimbra, que se tornou um dos principais focos da neo-escolástica no império espanhol e nos restantes países da Contra-Reforma, é dominada pelos Jesuítas, embora as outras principais ordens religiosas tenham acesso às suas cátedras. O jesuíta Pedro da Fonseca (1528-1599), que foi provincial de Portugal, ensinou ali a Lógica dentro deste espírito. Francisco Suarez (1548-1617), jesuíta espanhol, teve em Coimbra a cátedra donde irradiou o seu famoso magistério, especialmente importante na filosofia do Direito. Durante o século XVII atinge o seu apogeu a «escola conimbricense», que é uma tentativa para adaptar a Escolástica e o Aristóteles dos Escolásticos à problemática mais recente. Contam-se entre

estes conimbricenses Baltasar do Amaral, Baltasar Teles, Francisco Soares (dito Lusitano, para se não confundir com o seu homónimo espanhol atrás citado), Inácio de Carvalho. A universidade jesuíta de Évora é outro foco importante de Teologia escolástica, e nela se distinguiu o espanhol Luís de Molina (1536-1624), autor de uma célebre teoria (a legitimidade de certos regicídios) que encontrou forte oposição por parte dos Dominicanos.

O ensino universitário jesuíta, de início razoavelmente actualizado e eficiente, decai à medida que se aproxima e avança o século XVII, convertendo-se os tratados universitários em manuais, e estes em postilas sem autoria responsável, equivalentes às sebentas no nosso tempo.

Além do ensino universitário, os Jesuítas dominam, em geral, com os seus colégios de Artes, os Estudos Menores, ou preparatórios, em toda a extensão do império da Casa da Áustria, através de numerosas escolas onde se educam tanto a aristocracia de sangue como a burguesia. Nesses colégios, entre os quais se destacam o Colégio das Artes de Coimbra e o de S.[to] Antão de Lisboa, além de noções de Matemática e Geometria necessárias à construção ou manobra naval, à vida militar, etc., ministra-se principalmente uma cultura geral que, embora adoptando as formas da erudição humanística, era escolástica na sua inspiração mais profunda. A *Ratio Studiorum*, regulamento pedagógico de todas as escolas jesuítas (1599), tem em vista desenvolver a expressão oral e escrita em latim, a capacidade de disputa e de exibição literária em público, através de sabatinas, concursos de emulação escolar, récitas, representações teatrais, proscrevendo expressamente todo o magistério ou prática escolar que favoreça a curiosidade intelectual, o gosto da novidade, o espírito crítico. Aristóteles, base de todo o ensino, deve ser interpretado segundo os comentadores consagrados, especialmente S. Tomás.

Diferentemente do que sucede em Espanha, o papel cultural das outras ordens religiosas é em Portugal nesta época modesto em comparação com o dos Jesuítas. Devem-se no entanto aos Cistercienses de Alcobaça, aos Dominicanos, aos Franciscanos e a outros numerosas hagiografias, histórias monásticas, histórias nacionais, que constituem o grosso da produção impressa em língua portuguesa no século XVI.

Convém ter bem presente que sob o governo dos Filipes são, mais do que nunca, bilingues não só os autores como o público português. Um exemplo de como os autores espanhóis se dirigiam aos portugueses é o panegírico de Lisboa com que abre *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Significativo é também que o *Quijote de Cervantes* tenha duas edições em Lisboa no próprio ano da sua primeira edição; e que a primeira edição do *Guzmán de Alfarache*, 2.ª parte, de Mateo Alemán, seja igualmente lisboeta. Esboça-se desta forma uma tendência a dar ao castelhano, língua geral da Península, preponderância no teatro e nos géneros de grande circulação, como o romance e o teatro, ficando o português reduzido à condição de língua regional. Tendência passageira, resultante como vimos da ausência de uma corte régia em Lisboa, e que pode ter contribuído para a decadência ou falta de continuidade do romance e do teatro em língua portuguesa.

A literatura castelhana desta época sofre também, mas, pelas razões já apontadas, com muito menor intensidade, a influência da Contra-Reforma. Apresenta numerosas sobrevivências medievais a que o esplendor da corte espanhola e o gosto de que se rodeiam os «grandes» de Espanha dão por vezes vida nova e maior brilho: a neo-escolástica tomista nas universidades; a expressão analógica e alegórica; o gosto do espectacular; o culto das imagens; o auto sacramental no teatro; a literatura ascética e mística (Frei Luís de Granada, que viveu em

Portugal e cá produziu uma parte importante da sua obra, S.ª Teresa de Ávila, S. João da Cruz, Frei Luís de Leão). Um sentimento de frustração, de instabilidade e de desequilíbrio, os violentos contrastes de grandeza e miséria, os desastres militares, parecem traduzir-se esteticamente pelo exagero patético; pelo arroubo místico e pela maceração ascética; pela oposição entre a sublimidade da alma e o grotesco do corpo, entre o cavaleiresco e o pícaro; por um misto de bizarria fidalga e de pitoresco folclórico; pela obsessão do transracional; pela pesquisa dos recessos da alma, pela evasão para o inefável, pela sugestão do inapreensível, subtil e fugidio. Estas tendências diversamente combinadas conforme as conjunturas gerais, os meios, os autores e as artes, assinalam a versão espanhola do trânsito do Maneirismo ao Barroco. Encontramo-las, de modo cambiante, em Cervantes, que deu no *Quijote* o melhor símbolo ou paradigma do atraso feudal da Espanha; Lope de Vega, que exaltou o «ponto de honra» juntamente com uma ideal monarquia; Luís de Gôngora, criador de uma poesia em que a sugestão por imagens e pelo ritmo tende a anular a expressão discursiva; Mateo Alemán, que no *Guzmán de Alfarache* produziu o principal momento da novela picaresca, a qual escarnece a «honra» cavaleiresca, pondo em acção uma espécie de herói negativo, o pícaro.

No meio português, como veremos, o classicismo da Alta Renascença mal bruxuleia por inícios do reinado de D. João III, com alguns rastos mais tardios em João de Barros, António Ferreira, Camões; o Maneirismo, de que só muito recentemente se começou a editar e a identificar metodicamente a autoria de muita produção poética dispersa, parece acusar a importância acentuada de certa regressão ascética goticizante, aliás comum a outras literaturas contemporâneas; quanto ao Barroco, não é também difícil descobrir o germinar de alguns dos seus ingredientes cerca de 1620 e até anteriormente, mas as condições nacionais só propiciaram as suas manifestações mais características pelo final da Restauração e época de D. João V, quando já na França e em Itália se definira um neoclassicismo académico.

Bibliografia

Sobre o Renascimento e a Contra-Reforma em geral

- Bataillon, Marcel: *Erasmo y España*, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1950, reed. 1966.
- Martins, José Vitorino de Pina. *Cultura Italiana*, ed. Verbo, Lisboa, 1971; e *Sobre o conceito de Humanismo e alguns aspectos histórico-literários da cultura renascentista*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, vol. 2, 1970.
- Toffanin, Giuseppe: *Storia dell'Umanesimo*, 3 vols., Bolonha, 1950.
- Ménager, D.: *Introduction à la vie littéraire du XVIe siècle*, Bordas, Paris, 1968.
- Sobre o império habsburgo: Elliot, J. H.: *Imperial Spain (1469-1716)*, Pelican Books, 1970; Lynch, J.: *Spain under the Habsburgs*, 2 vols., Oxford, 1964-69; Alvarez, Manuel Fernández: *La Sociedad Española del Renacimiento*, Salamanca, 1970; Guilarte, Afonso Maria: *El Regime Señorial en el siglo XVI*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1962.
- Elton, G. R.: *A Europa durante a Reforma* (1517-1559), trad port., Presença, 1982.
- Bennassar, Bartolomé/Jacquart, Jean: *Le XVIe Siècle*, 3.ª ed., Colin, Paris, 1977.
- Garin, E.: *O Renascimento, história de uma revolução cultural*, trad port., Telos, Porto, 1972.
- Martin, Alfred von: *Sociologia del Renacimiento*, trad esp., «Colección Popular», Fondo de Cultura Económica, México, 4.ª ed, 1970.
- Préclin, Edmond: *Le XVIIe Siècle*, col. «Clio», Presses Universitaires, Paris.
- Lebrun, François: *Le XVIIe Siècle*, 4.ª ed., Colin, Paris, 1977.
- Braudel, F.: *La Mediterranée et le Monde Méditérranéen à l'Époque de Philippe II*, 3.ª ed, Colin, Paris, 2 vols., 1976 (trad port, Dom Quixote, Lisboa, 2 vols, 1983-84, obra fundamental), e *Civilização Material, Economia e Capitalismo*, trad port. do 1.º tomo da ed francesa 1967 (reed. aum. em 3 vols., 1970-85), Cosmos, 1970.
- Chaunu, P *Église, Culture et Société, Réforme et Contre-Réforme* (1512-1620), Sedes 1981.
- Delumeau, Jean: *La Civilisation de la Renaissance*, Paris, 1967, trad port., vols. I e II, Estampa, 1983.
- Dubois, Claude Gilbert: *«L'imaginaire de la Renaissance»*, PUF, Paris, 1985.
- A teoria típica do Maneirismo, como fase central e dinâmica de um Renascimento em sentido muito amplo, encontra-se em Sypher, Wylie: *Four Stages of Renaissance Style (Transformation in Art and Literature 1400-1700)*, Nova Iorque, 1955, a sua integração histórico-social pode ver-se em Hauser, Arnold: *História Social da Arte e da Cultura*, 1.º vol., trad. port., 1950; indicações bibliográficas e críticas em Missac, Pierre *Le Manièrisme existe-il?*, revista «Critique», XX, 209, Outubro de 1964; Jorge de Sena propõe uma tal periodização para a literatura renascentista portuguesa em vários artigos, nomeadamente em *Maneirismo e Barroco na Poesia Portuguesa dos séculos XVI e XVII*, sep. da «Luso-Brazilian Review», 1965, incl em Trinta Anos de Camões (I), Edições 70, 1980.
- Silva, Vítor M. Pires de Aguiar e: *Para uma Interpretação do Classicismo*, in «Revista de História Literária de Portugal», ano I, vol. I, pp. 1-156, Coimbra, 1962; *Teoria da Literatura*, 8.ª ed. aum., vol. I, Coimbra, 1988
- Traduções mais acessíveis de obras capitais do Renascimento: da *Utopia* de Morus, do *Elogio da Loucura* de Erasmo, da *Cidade do Sol* de Campanella e do *Príncipe* de Maquiavel na «Colecção de Filosofia e Ensaio», Lisboa; dos dois primeiros na «Colecção Cosmos»; do primeiro na colecção *Ib*, Europa-América. O «Fondo de Cultura Económica» editou *Utopias del Renacimiento* (Morus, Campanella e Francisco Bacon), 2.ª ed., 1956.

Sobre o Renascimento e a Contra-Reforma em Portugal

Condições gerais:

- Marques, A. H. de Oliveira: *História de Portugal*, 1.º vol., 2.ª ed., 1975
- Hespanha, A. M.: *História das Instituições*, Coimbra, 1982.
- Castro, Armando: *A Estrutura Dominial Portuguesa dos Séculos XVI a XIX* (1834), Caminho, 1992.
- Godinho, Vitorino Magalhães: *Ensaios*, I e II, 1968; *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, Ed. Presença, Lisboa, 4 vols., 1981-83; *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, 4.ª ed., Lisboa, 1980; *Mito e Mercadoria, Utopia e Prática de Navegar — séculos XIII-XVIII*, Difel, 1992.
- Boxer, Charles R.: *O Império Colonial Português (1415-1825)*, trad. port., 13.ª ed., Ed. 70, 1981
- Mauro, Frédéric: *Études Économiques sur l'Expansion Portugaise*: 1500-1900, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1970.
- Mattoso, José: *História de Portugal*, III vol., Círculo de Leitores e Estampa, 1993 (vol. coordenado por Joaquim Romero Magalhães).

Condições culturais:

- *História de Portugal*, Barcelos, vol. V, pp. 475 e segs., espec. cap. sobre «Instituições de Cultura» do Prof. Joaquim de Carvalho, pp. 555 e segs. Ainda deste autor, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XVI*, vol. II, Coimbra, 1948.
- Ficalho, Conde de: *Garcia de Orta e o seu tempo*, Lisboa, 1886, reprod. fac-similada, IN-CM, 1983
- *L'Humanisme Portugais et l'Europe*, Actes du XXI Colloque International d'Études Humanistes, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1984.
- Saraiva, A. José: *História da Cultura em Portugal*, vols. II e III.
- Ramalho, A. da Costa: *Estudos sobre o século XVI*, F. C. Gulbenkian, Paris, 1980, com especial e importante incidência sobre Cataldo Sículo, André Falcão de Resende, irradiação e influências literárias do Humanismo em Portugal, obra posteriormente completada por outros estudos do autor, entre eles *A Introdução do Humanismo em Portugal*, in «Humanitas», 23-24, 1972, pp. 455 e segs., *Notas de Investigação*, *ibidem*, pp. 473 e segs., *Alguns aspectos da introdução do Humanismo em Portugal*, Coimbra, 1979, e *Para a História do Humanismo em Portugal*, I, INIC, 1988.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de: *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas Damas*, Porto, 1902.
- Carvalho, Joaquim de: *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XVI*, 2 vols., Coimbra, 1347-48.
- Bataillon, Marcel. *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, Coimbra, 1952, reed. F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1974
- Cerejeira, Gonçalves: *Clenardo e a Sociedade Portuguesa do seu tempo*, 4.ª ed., 2 vols., Coimbra (1974-75).
- Asensio, Eugenio: prólogo à sua ed. da *Comédia Eufrosina*, Madrid, 1951.
- Révah, I. S.: *La Censure inquisitoriale portugaise au XVIe siècle*, vol. I, Lisboa, 1960.
- Matos, Luís de: *Sobre António Gouveia e a sua obra*, in «Boletim Internacional de Bibliografia Luso--Brasileira», 7, n.º 4, Out.-Dez. 1966.
- Royen, Theda van: *Contributo para a revisão do conceito de Erasmismo e a sua influência na literatura portuguesa do século XVI com base na «Rópica Pnefma» de João de Barros*, in «Ocidente», 73, n.º 354, Out. 1967.

- Serrão, Joaquim Veríssimo: *António de Gouveia e o seu tempo*, In «Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra», 43, 1967.
- Dias, José Sebastião da Silva: *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal nos sécs. XVI a XVIII*, vol. I, Coimbra, 1960; *A Política Cultural da Época de D. João III*, vol. I, Coimbra, 1969, obra fundamental de cerca de mil páginas de erudição e comentário, que integra obras anteriores do mesmo autor (tem perto de 50 pp. de referências arquivísticas e bibliográficas preliminares), *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, Ed Presença, 1982, 3.ª ed. 1987; *Regimento Escolar de Santa Cruz de Coimbra*, *ibidem*, 1974; *O Erasmismo e a Inquisição em Portugal*, *ibidem*, 1975.
- Osório, J. Alves. *O Humanismo Português e Erasmo (Os «Colóquios» de Erasmo editados em Coimbra)*, tese de doutoramento, 2 vols., Porto, 1979.
- Martins, José V. Pina: *Aspectos do Erasmismo de André de Resende*, sep. de «Euphrosyne», nova série, n.º 3, 1969, Lisboa, *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do séc. XVI*, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1973, e *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal*, *ibidem*, 2 vols., 1989, entre outros trabalhos seus.
- Sá, Artur Moreira de: *De Re Erasmiana. Aspectos do Erasmismo em Portugal*, Braga, 1977, *Humanistas Portugueses em Itália*, Lisboa, IN-CM, 1983.
- Ver ainda rubricas *Humanismo e Renascimento no Dicionário de História de Portugal*, dir. por Joel Serrão, e no *Dicionário de Literatura*, 2.ª ed., dir. por Jacinto do Prado Coelho (têm bibliografia).
- Rebelo, Luís de Sousa: *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1982.
- Ferro, Maria José Pimenta Ferro Tavares *Judaísmo e Inquisição*, Caminho, 1987 (entre outros estudos).
- *Inquisição*, 3 vols., coord. por M. Helena Carvalho dos Santos, Lisboa, 1991, *História das Inquisições — Portugal, Espanha e Itália*, dir. de Francisco Bettencourt (Círculo de Leitores, 1994)

Inventários bibliográficos:

- Há uma *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, por António Joaquim Anselmo, Public. da Biblioteca Nacional, Lisboa, 1926. Ver, a este respeito, Macedo, Jorge Borges de: *Livros Impressos em Portugal no Século XVI Interesses e Formas de Mentalidade*, in «Arquivos», IX, 1975, pp. 183 e segs, Anselmo, Artur: *Origens da Imprensa em Portugal*, IN-CM, 1968, e a ed. crit. do *Tratado de Confissam* por J. V. de Pina Martins, Lisboa, 1973
- Rego, Raul: *Os índices expurgatórios e a cultura portuguesa*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1982

Descobrimentos e metodologia pré-científica:

- Albuquerque, Luís: *Ciência e Experiência nos Descobrimentos Portugueses*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1983, *As Navegações e a sua Projecção na Ciência e na Cultura*, Gradiva, 1987, *O Humanismo Português, 1500-1600*, Acad. das Ciências, Lisboa, 1988.
- Barreto, Luís Filipe: *Descobrimentos e Renascimento*, IN-CM, 1983, e *Caminhos do saber no Renascimento Português*, IN-CM, 1985.
- Martins, Isaltina das Dores Figueiredo: *Bibliografia do Humanismo em Portugal no Século XVI*, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, INIC, 1986 (obra fundamental de consulta: refere 3314 títulos).

Traduções de textos latinos do Humanismo em Portugal:

- Cardoso, Jerónimo: *Oração da Sapiência...*, 1550, trad. de Justino Mendes de Carvalho, 1965.
- Resende, André de *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*, trad Miguel Pinto de Meneses, Lisboa, 1956
- *Obras Portuguesas*, com estudo e notas de José Pereira Tavares, col «Clássicos Sá da Costa».
- Barbosa, Aires *Antimoria e Epigramas*, trad José Pereira Tavares, sep «Arquivo do Distrito de Aveiro», XXVI, 1960
- Fernandes, M.ª João: *Oração sobre a Fama da Universidade (1548)*, trad. do latim, com pref. sobre os humanistas conimbricenses e bibliografia, por Jorge Alves Osório, Instituto de Estudos Clássicos, Coimbra, 1967
- *Latim Renascentista em Portugal*, selec., trad e notas de A. da Costa Ramalho, INIC, Coimbra, 1985.
- Ferro, Maria José Pimenta Tavares: *Inquisição e Judeísmo*, Caminho, 1987 (entre outros estudos).
- Bettencourt, Francisco *História das Inquisições*, Círculo de Leitores, 1954

Capítulo II

GIL VICENTE

O estudo da obra dramática vicentina deve preceder o das outras personalidades ou correntes renascentistas, quer por razões cronológicas, quer pelo facto de tal obra se poder encarar como acabamento das melhores tradições do teatro medievo europeu. É surpreendente que a emergência de uma tal personalidade de síntese se tenha verificado num país onde essas tradições dramáticas medievais não parecem ter florescido de um modo brilhante, ou sequer, hoje, distintamente perceptível. Mas seria inexacto ver os autos de Gil Vicente apenas como últimos e amadurecidos frutos de uma cultura prestes a murchar. Graças a certos elementos doutrinários e estéticos, o teatro vicentino também participa, entre nós, de uma incipiente atmosfera humanista e renascentista, que as condições históricas já referidas mal deixaram sobreviver à carreira do dramaturgo. Por outro lado, a despreconceituosa diversidade das suas fontes, estruturas e tonalidades comunica a esse tão saboroso teatro uma vivacidade que, por vezes, o torna extraordinariamente moderno, embora, se medíssemos a obra vicentina pela mais racionalizada ou formalizada estética dos clássicos posteriores (e até dos românticos e realistas), pudesse dar a impressão global de uma certa e desconcertante heterogeneidade.

Vida e obra

O que se sabe de Gil Vicente, dramaturgo, reduz-se ao seguinte: nasceu à roda de 1465; encenou a sua primeira peça em 1502; foi colaborador do *Cancioneiro Geral* de Garcia de

Resende. Desempenhou na corte a importante função de organizador das festas palacianas, como, por exemplo, da recepção em Lisboa à terceira mulher de D. Manuel.

Recebeu tenças e prémios de D. João III. Alcançou nos meios áulicos uma situação de autoridade, que lhe permitiu, em 1531, por ocasião de um terramoto, num discurso feito perante os frades de Santarém, censurar severamente os sermões terríficos em que estes explicavam a catástrofe como resultado da ira divina. A este propósito escreveu ao rei uma carta na qual se pronunciava contra a perseguição movida aos Judeus. O seu último auto data de 1536, e não deu mais sinal de si posteriormente a esta altura. Preparou uma compilação das suas obras, que não chegou a concluir. O seu contemporâneo Garcia de Resende menciona em *Miscelânea* a actividade teatral de Gil Vicente entre os notáveis acontecimentos do tempo.

Gil Vicente publicou em vida alguns dos seus autos, em folhetos de cordel, que depois foram reeditados. Destas edições, algumas das quais proibidas pela Inquisição, apenas se conhecem o *Auto da Barca do Inferno*, a *Farsa de Inês Pereira*, o *D. Duardos e o Pranto da Maria Parda*. Nomeemos ainda três peças que não figuram na *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, organizada e publicada em 1562 pelo filho Luís Vicente, manifestamente incompleta e defeituosa; essas três peças são o *Auto da Festa*, publicado pelo conde de Sabugosa, e o *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia e Obra da Geração Humana*, publicados em 1948 por I. S. Révah. A autenticidade destas três obras tem sido posta em dúvida, mas é indubitável que a *Copilaçam*, fonte quase exclusiva, como vemos, do teatro vicentino, está incompleta: faltavam-lhe pelo menos três autos de que temos notícia e que foram proibidos (*Auto da Aderência do Paço, Auto da Vida do Paço* e *Jubileu de Amores*). Por outro lado, a cronologia indicada por Luís Vicente tem vários erros evidentes, deficiência que prejudica o bom conhecimento da sua linha evolutiva; a sua classificação e a denominação dos autos exigem também correcções, que adiante discutiremos. Graças a vários investigadores, como Braamcamp Freire, Óscar de Pratt e I. S. Révah, tem sido possível reconstituir uma ordenação verosímil. Transcrevemos a arrumação apurada pelo último destes investigadores, que de resto não se deve considerar definitiva, mas muito aproximada, mantendo contudo os nomes tradicionais tanto quanto possível, a fim de evitar dificuldades de identificação com as edições existentes de *Obras Completas*:

1502 — *Auto da Visitação* (ou *Monólogo do Vaqueiro*).
1504 — *Auto de S. Martinho.*
1506 — *Sermão perante a Rainha D. Leonor.*
1509 — *Auto da Índia; Auto Pastoril Castelhano.*
1510 — *Auto dos Reis Magos; Auto da Fé.*
1512 — *Velho da Horta.*
1513 — *Auto dos Quatro Tempos; Auto da Sibila Cassandra.*
1514 — *Exortação da Guerra.*
1515 — *Quem Tem Farelos?*; *Auto da Mofina Mendes* (ou *Mistérios da Virgem*).
1517 — *Auto da Barca do Inferno.*
1518 — *Auto da Alma*; Auto muito impropriamente chamado *da Barca do Purgatório.*
1519 — *Auto da Barca da Glória.*
1520 — *Auto da Fama.*
1521 — *Cortes de Júpiter*; *Comédia de Rubena*; *Auto das Ciganas.*

1522 — *D. Duardos.*
1523 — *Farsa de Inês Pereira; Auto Pastoril Português; Auto de Amadis de Gaula.*
1524 — *Comédia do Viúvo; Frágua do Amor; Auto dos Físicos.*
1525 ou 26 — *O Juiz da Beira.*
1526 — *Templo de Apolo; Auto da Feira.*
1527 — *Nau de Amores; Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra; Farsa dos Almocreves; Tragicomédia da Serra da Estrela; Breve Sumário da História de Deus* seguido do *Diálogo dos Judeus sobre a Ressurreição; Auto das Fadas* (?).
1527 ou 28 — *Auto da Festa.*
1529 — *Triunfo do Inverno* (e *do Verão*).
1529 ou 30 — *O Clérigo da Beira.*
1532 — *Auto da Lusitânia.*
1533 — *Romagem de Agravados.*
1534 — *Auto da Cananeia.*
1536 — *Floresta de Enganos.*

Origens e estruturas do teatro vicentino

Durante a Idade Média existiu um teatro religioso, nascido, em parte pelo menos, das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa. Os seus géneros principais são, no século XV: os *mistérios*, que punham em cena, de forma mais ou menos realista, por vezes com centenas de figurantes e dezenas de episódios, a vida de Cristo segundo o Novo Testamento, e a parte do Velho Testamento que se considerava como «prefiguração» daquele; as *moralidades*, peças mais curtas cujas personagens eram abstracções personificadas, como os vícios e virtudes, ou tipos psicológicos; os *milagres*, que apresentavam situações dramáticas das vidas dos santos, ou em que estes ou a Virgem intervinham miraculosamente; as farsas, género particularmente popular, normalmente de intenção satírica; as *sotties*, farsas carnavalescas cujo protagonista era um «sandeu» (francês *sot*), o que permitia críticas livres e aceradas. Havia ainda representações mais breves, como os também carnavalescos «sermões burlescos», representados por actores mascarados com vestes sacerdotais.

Faltam documentos a atestar a existência de mistérios, moralidades e milagres em Portugal. Sabe-se, no entanto, que se representavam ou improvisavam sermões burlescos, se mimavam pequenas farsas sobre histórias de clérios, máscaras e figuras alegóricas de anjos ou demónios. Os «momos» da corte de D. João II e de D. Manuel não passam de pantomimas alegóricas muito espectaculares, com escasso diálogo em verso; limitam-se a vistosos desfiles de perso-

nagens das novelas cavaleirescas ou de símbolos da majestade régia aquém e além-mar. Ficou célebre o momo do Cavaleiro do Cisne, comemorativo do casamento do príncipe D. Afonso, em que o próprio D. João II desempenhou um papel. Encontramos já no *Cancioneiro Geral* pequenos esboços de farsa, como os de Anrique da Mota, que podem estar na linha de desenvolvimento de velhos arremedos truanescos e jogralescos.

Gil Vicente não parece ligado a esta tradição, aliás mal conhecida. A primeira peça vicentina, o *Auto da Visitação*, é o simples monólogo de um vaqueiro, destinado a festejar o nascimento de um príncipe (o futuro D. João III), e filia-se directamente em representações de outro poeta palaciano, o castelhano Juan del Encina, cuja linguagem dialectal imita. A corte portuguesa era bilingue, sendo castelhanas todas as esposas dos reis de Portugal no século XVI. Por via dos contactos entre as cortes peninsulares, Gil Vicente, como, de resto, todos os poetas portugueses do *Cancioneiro Geral*, conhecia familiarmente os poetas de língua castelhana. Assim é que os seus primeiros pastores têm, não o português rústico, mas um dialecto semicastelhano, semileonês, aliás já literariamente artificializado e convencionalizado, o *saiaguês*, que Juan del Encina e seu discípulo, como ele de Salamanca, Lucas Fernández, trouxeram para a cena.

Mas, à medida que vai avançando e enriquecendo as suas formas e repertório teatral, Gil Vicente integra novos elementos, alguns sem dúvida tradicionais: o sermão burlesco (género que existe na literatura espanhola do século XV, e nas representações populares portuguesas da mesma época), outras imitações jocosas de actos religiosos, como ladainhas; despropósitos de sandeus com raízes no *Sandeu* carnavalesco (*Sot*, *Narr* ou *Fool*), tão conhecido por toda a Europa, etc. Vai integrando, por outro lado, novas formas teatrais criadas fora de Portugal, como a fantasia alegórica de Torres Naharro (se é que não se lhe antecipou); as moralidades e os mistérios franceses e ingleses, que cultivou de maneira a fazer supor algum conhecimento do teatro religioso europeu, se não preferirmos acreditar que já seguiu tradições, hoje ignoradas, na Península. E vai principalmente aprendendo a estilizar a própria realidade nacional: os seus pastores habituam-se a falar o português rústico, e trazem aos espectadores as preocupações e os desejos próprios da sua condição.

Nem todas as fontes vicentinas terão um carácter literário ou dramático. Certos episódios de farsa (a Mofina Mendes, o da Mulher Brava e Mulher Mansa, por exemplo) vêm de exemplos e/ou de contos orais. Certos autos inspiram-se em romances de cavalaria. Os autos das Barcas baseiam-se numa alegoria cuja tradição remonta, sem dar por isso, aos *Diálogos dos Mortos* de

Luciano de Samósata, século II a. C. Por outro lado, a investigação recente evidenciou a influência, não apenas dos textos, como das iluminuras dos *Livros de Horas*, de que há várias edições, algumas lisboetas, de início do século XVI, quer em tipos sociais das moralidades (sobretudo os das Barcas), quer em simples pormenores simbólicos.

O fôlego poético, a complexidade e variedade de estrutura dramática desenvolvem-se ao longo desta produtiva carreira de 34 anos, em que se pode escalar uma série de inovações mais ou menos notáveis: em 1509, uma primeira e logo excelente farsa (*Auto da Índia*) emergindo entre as éclogas dramáticas (ou autos pastoris) de escola salmantina que predominam de início; em 1510, primeiro esboço de uma moralidade (*Auto da Fé*), a que se seguem duas novas tentativas em 1513, até à elaboração, em 1517-19, das quatro obras-primas desse género. Entretanto, em 1514, com a *Exortação da Guerra*, lança Gil Vicente, ao par de Naharro, a fantasia alegórica de comemoração áulica ou política, mais tarde designada como tragicomédia, que (por vezes inextricavelmente misturada com a comédia propriamente dita) virá a predominar desde o decénio de 1520, para comprazimento de D. João III (grande apreciador de romances de cavalaria), conforme se declara em prefácio ao *D. Duardos*; mas é a *Comédia de Rubena*, de estrutura ainda muito narrativa e irregular, que estreia de facto a comédia sentimental cavaleiresca, com uma história de amor entre príncipes que (à maneira da nova comédia ática e a romana) se encaminha para um *happy-end* graças à peripécia de um feliz reconhecimento: a identificação da alta estirpe de um apaixonado (ou apaixonada). A tensão profunda da comédia sentimental consiste no seguinte: há uma ambiguidade entre a exaltação do amor como privilégio de um sangue nobre (que se ignora), e a ideia, oposta, de que «el precio está en la persona». Como obra-prima dramática (e lírica) deste género deve considerar-se o mencionado *D. Duardos*. O ano de 1527 assinala quantitativamente a acmê, ou apogeu, da carreira vicentina, e desse ano data o mais importante (e o único incontroverso) dos seus mistérios de larga perspectiva bíblica (*Breve Sumário da História de Deus*). Gil Vicente produzira já em 1504 a única das suas peças, aliás muito breve, baseada num episódio hagiográfico, ou seja, um milagre, género que no entanto fará larga carreira entre os dramaturgos da «escola vicentina».

São mal conhecidas as condições da encenação vicentina. Mas, pelas poucas referências contidas nas peças, é de conjecturar que de simples representação ao rés do soalho se tenha passado depois à montagem de um estrado. Neste se faria, mais tarde, a instalação das barcas, da frágua, da estalagem, etc., exigidas pelas moralidades ou fantasias alegóricas mais complexas. Os diversos espaços

simbólicos da cena seriam assinalados por cortinas e outros meios. Na farsa de *Inês Pereira*, o exterior da rua contrasta com o interior doméstico. A primeira cena do *Auto da Lusitânia* decorre em dois andares, e várias peças requerem multiplicidade de entradas ou portas. Os autos de devoção integravam-se em cerimónias religiosas, num templo, rematando por uma deposição de Cristo no «moimento» da Semana Santa (*Auto da Alma*), ou por um quadro vivo de Natividade, com o correr de uma cortina (*Sibila Cassandra*). Nada comprova a existência de uma companhia profissional de actores, embora períodos de intensa actividade cénica, como os de 1523-24 e 1526-28, requeressem uma certa permanência e treino do elenco.

Destas circunstâncias singulares em que nascem e se desenvolvem resultam certas características muito próprias das peças vicentinas, que em grande parte é difícil reduzir aos géneros típicos do teatro medieval.

A primeira classificação metódica das peças de Gil Vicente deve-se ao filho e editor do Poeta, que as dividiu em *autos de devoção*, *farsas*, *comédias*, *tragicomédias* e *obras menores*.

Esta classificação é arbitrária, pelo menos quanto às obras profanas. Nenhuma diferença se descobre entre a *comédia* (palavra que Luís Vicente usa, não no sentido que lhe dava o teatro clássico, mas na acepção mais sumária de Torres Naharro: peça de enredo com remate alegre) e a *tragicomédia*. O facto de os autos vicentinos alinharem, em geral, diversas estruturas dificulta as classificações. Podem, no entanto, distinguir-se grupos de peças, sem grande rigor de critério. Deixando de lado os simples monólogos, como o *Auto da Visitação* e o *Sermão perante a Rainha D. Leonor*, que é um «sermão burlesco» (ou antes, semiburlesco), e o *Pranto de Maria Parda*, que pertence também a um género medieval, o «pranto jocoso», podemos considerar os seguintes grupos:

Em primeiro lugar, os autos pastoris, que se estruturam como éclogas encenadas, à maneira de Juan del Encina. Trata-se de diálogos cómicos de pastores, como o *Auto Pastoril Castelhano* ou o *Auto Pastoril Português*. Por vezes estes diálogos de pastores combinam-se com alegorias, como acontece no *Auto da Fé*, no *Auto Pastoril da Serra da Estrela*; por vezes, também, os pastores são figuras bíblicas, como no *Auto da Sibila Cassandra*. Há muitos diálogos pastoris, com funções diversas em peças religiosas, como no *Auto da Mofina Mendes*, ou profanas, como no *Templo de Apolo*.

Em segundo lugar, encontramos o teatro religioso, que poderemos caracterizar pelos autos de moralidade. É um grupo vasto em que se podem distinguir dois tipos. Há, com efeito, autos que, a propósito do nascimento ou da ressur-

reição de Cristo, resumem a teoria teológica da Redenção: a vinda de Cristo para redimir o pecado original é anunciada ou prefigurada por profetas e por episódios do Velho Testamento, ou até da literatura e da história pagãs. Eis o tema do *Auto da Sibila Cassandra* (em que os profetas e sibilas, como vimos, são pastores); do *Auto dos Quatro Tempos*; do *Auto da Mofina Mendes*, aliás dos *Mistérios da Virgem*; do *Breve Sumário da História de Deus*. Este último é o que desenvolve o tema de modo mais completo, e poderia antes considerar-se como um *mistério* muito resumido e esquematizado. Outro tipo constituem-no aquelas peças que, sob forma mais pronunciadamente alegórica, nos dão um ensinamento religioso ou moral: tal o caso do *Auto da Alma*, que põe em cena a Alma solicitada entre o Diabo e o Anjo da Guarda, e salva graças aos méritos da Paixão de Cristo; e o *Auto da Feira*, onde se mercam virtudes e vícios; o dos três *Autos das Barcas*, onde estes são castigados e aquelas premiadas. Estas peças estruturam-se como alegorias; as personagens são personificações alegóricas ou tipos reais caricaturados. Por vezes o esquema alegórico religioso parece oferecer um pretexto, um quadro exterior para a apresentação em cena de sátiras ou caricaturas profanas. É em grande parte o caso do *Auto da Barca do Inferno*, cujo propósito de sátira social (ao contrário do que acontecerá com o da *Barca da Glória*) predomina sobre o de edificação religiosa.

Em terceiro lugar há a considerar a farsa. Na forma mais simples, a farsa reduz-se a um episódio cómico colhido em flagrante na vida da personagem típica. Tal o caso de *Quem Tem Farelos?*, onde se conta o percalço sucedido a um triste escudeiro namorador, corrido pela mãe da requestada, sob uma chuva de troças e maldições. Por vezes estes quadros sucedem-se, sem haver qualquer relação entre a cabeça e o cabo da peça. É o caso da *Farsa dos Almocreves*, ou o de *O Clérigo da Beira*. Nesta última aparecem-nos sucessivamente um padre rezando distraidamente as matinas, um rústico roubado na corte, e um escravo negro que rouba: as personagens dão lugar umas às outras, sem qualquer unidade de acção. Por vezes, também, os episódios e as personagens desfilam em torno de um motivo central, embora faltando-lhe um processo de desenvolvimento, como no caso de *O Juiz da Beira*, perante cujo tribunal comparecem várias causas. Enfim, há a considerar certas farsas mais desenvolvidas que são histórias completas, com princípio, meio e fim. É o caso do *Auto da Índia*, onde se apresenta o caso de uma mulher que engana o marido, alistado no ultramar; ou o do *Auto de Inês Pereira*, que ilustra com uma história picante o dito popular «antes quero burro que me leve que cavalo que me derrube»; ou ainda o do *Velho da Horta*, que nos exibe, desde o princípio até seu ridículo desfecho, a

paixão de um velho por uma moça. Nestes autos, a história corre em diálogos e acções que se sucedem sem transição; são como contos dialogados no palco, sem qualquer preocupação de unidade de tempo, e sem qualquer compartimentação de quadros ou actos a marcar a descontinuidade dos tempos. Nisso diferem estruturalmente da comédia de Plauto ou de Molière. Poderíamos talvez classificá-los como autos de enredo. Trata-se da forma mais desenvolvida, mas excepcional, da farsa vicentina.

Normalmente, Gil Vicente fica nos pequenos quadros ou flagrantes, e estes aparecem frequentemente enquadrados em esquemas que lhes são exteriores, nomeadamente em alegorias. Por exemplo, alegorias religiosas, como o *Auto da Feira* e a *Barca do Inferno e do Purgatório*, encerram várias pequenas farsas. Certas alegorias profanas parecem ter sido especialmente concebidas para enquadrar séries de farsas, como a *Romagem de Agravados*, na qual, a caminho de uma romaria, passam, evidenciando os seus vícios típicos em monólogos e diálogos, camponeses, fidalgos, freiras, clérigos; ou como a *Floresta de Enganos*, que insere uma comédia sentimental numa cadeia de variadas vigarices. Grande parte dos autos pode conceber-se como simples desfile de tipos ou casos a pretexto de uma alegoria central (as *Barcas*, a *Romagem*, a *Frágua* ou *Nau de Amores*, etc.), o que constitui o último vestígio da sua origem processional medieva.

Em quarto lugar, há a considerar os *autos cavaleirescos*, como o *Amadis de Gaula*, o *D. Duardos*, a *Comédia do Viúvo*, meras encenações de episódios sentimentais cavaleirescos, então em grande voga na Corte. Estas peças têm de comum com as farsas desenvolvidas, como a *Inês Pereira*, o serem autos de enredo, histórias dialogadas e monologadas no palco. No *D. Duardos*, tido como o melhor exemplar do género, há uma grande efusão de lirismo nos monólogos do protagonista, dentro dos padrões do amor cortês, e o auto conclui por um belíssimo rimance ou balada.

Dentro do mesmo grupo deve englobar-se a *Comédia de Rubena*, história de uma enjeitada, desde que nasce até que casa com um príncipe. Esta peça tem a particularidade de estar dividida em cenas, cada uma delas com o seu interesse próprio (por vezes de farsa) e separada da anterior por intervalos de vários anos. Aquilo que nestes autos cavaleirescos, depois tão cultivados pelos continuadores de Gil Vicente, lembra a comédia clássica é a importância que no seu enredo assume o reconhecimento de personagens aristocráticas, antes tidas por viloas, de forma a resolver pelo casamento o conflito entre o amor e a desigualdade social. Mas alguns (e sobretudo o *de Rubena*) não dispensam um narrador que ligue as cenas entre si.

Enfim, um quinto e último grupo a considerar é o das alegorias de tema profano, que oferecem formas variadas. Há uma alegoria de conjunto que serve de tema central ou de quadro, à roda ou dentro do qual se desenvolvem episódios de farsas, cenas de amor, cânticos e até bailados. Por exemplo, Júpiter reúne cortes para garantir boa viagem e condigna despedida à infanta D. Beatriz, duquesa de Sabóia: é o auto das *Cortes de Júpiter*.

Ou, a propósito do casamento de D. João III, a desposada, D. Catarina, apresenta-se-nos sob a forma de um Castelo, a cujo alcaide (o Coração) o deus Cupido obedece; dentro do Castelo há uma grande forja cujos ferreiros são quatro planetas, que têm por companheiras os quatro Gozos de amor; esta forja transforma os homens: dos negros faz brancos, dos frades leigos, e da Justiça, uma velha muito corcovada, faz uma moça escorreita. É a *Frágua do Amor*. Estas peças, como a *Nau de Amores*, o *Templo de Apolo* e outras, que exigem uma cenografia vistosa e complicada, estão ainda aparentadas com os momos que se realizavam já tradicionalmente na corte portuguesa, talvez por influência da corte dos duques de Borgonha. Gil Vicente converteu em espectáculos falados aquelas alegorias mudas e embutiu nelas quadros de farsa, em cadeias unilineares comparáveis às das «revistas» populares modernas. Nas alegorias mencionadas, a ficção alegórica não está em relação orgânica com o conteúdo da peça. Noutras, em compensação, essa relação é mais íntima, como sucede n'*O Triunfo do Inverno*, na *Romagem de Agravados*, na *Exortação da Guerra*, e em geral nas peças alegóricas de tema religioso de que já falámos.

Esta classificação do teatro vicentino em autos pastoris, moralidades, farsas, autos cavaleirescos, autos alegóricos (de tema profano) não passa de simples tentame aproximativo. O auto pastoril e a moralidade entrelaçam-se, como vimos, no *Auto da Sibila Cassandra*. A fantasia alegórica de tema religioso e a de tema profano tocam-se por vezes, como no *Auto dos Quatro Tempos*, em que o Menino-Deus é adorado pelas forças da natureza personificadas e pelo próprio Júpiter, ou no *Auto da Feira*, que é ao mesmo tempo uma sátira social e uma «obra de devoção».

Por outro lado, se analisarmos a estrutura das peças, verificamos que os autos pastoris são farsas de assunto caracterizadamente campestre; que as farsas mais desenvolvidas, como a *Inês Pereira*, constituem, exactamente como os autos cavaleirescos, formas de teatro de enredo; que, enfim, só quanto ao tema se distinguem facilmente as alegorias profanas das moralidades. Assim, podemos dizer que encontramos em Gil Vicente três formas de estrutura cénica: a farsa, simples episódio característico de um caso ou um tipo social-moral, que tem talvez o seu melhor exemplo em *Quem Tem Farelos?* (autêntica Farsa do

Escudeiro); o auto de enredo, com modalidades exemplificáveis pela *Inês Pereira* e pelo *Amadis de Gaula*; e o auto alegórico, quer religioso, como a dos autos das Barcas, quer profano, como a *Frágua do Amor* ou o *Triunfo do Inverno*. Destas três estruturas, a mais comum e a que integra maior número de elementos é a do auto alegórico, aquele que talvez melhor represente a concepção vicentina do teatro.

O auto de enredo não deve considerar-se como simples tentativa de comédia molieresca ou de tragédia shakespeariana, que tendem a definir um carácter central. É, na realidade, uma história romanesca (como um conto de Boccaccio) representada no palco, género a que autores modernos, como Bertolt Brecht, deram imprevistos desenvolvimentos.

Diferentemente do que sucede com o teatro clássico, o teatro vicentino não tem como propósito apresentar conflitos psicológicos. Não é um teatro de caracteres e de contradições entre (ou dentro de) eles, mas um teatro de sátira social ou um teatro de ideias. No palco vicentino não perpassam caracteres individualizados, mas tipos sociais agindo segundo a lógica da sua condição, fixada de uma vez para sempre; e outros entes personificados. Especificando, poderíamos distinguir: *a)* tipos humanos, como o Pastor, herdado de Encina e adaptado à realidade portuguesa, o Camponês, o Escudeiro, a Moça de vila, a Alcoviteira, figura já celebrizada em Espanha pela *Celestina*, o Frade folião, à volta do qual girava toda uma literatura medieval; *b)* personificações alegóricas, como Roma, representando a Santa Sé, a Fama Portuguesa, as quatro Estações; *c)* personagens bíblicas e míticas, com os Profetas e Sibilas, os deuses greco-romanos; *d)* figuras teológicas, como o Diabo, ou Diabos, a hierarquia dos Anjos, e a Alma; *e)* e, caso à parte, o Parvo, que é um tipo tradicional europeu, às vezes vazado nos moldes de certos pastores *bobos*, do vilão Janafonso e do Juiz da Beira, etc., e que serve para exprimir alguns dos mais reservados pensamentos vicentinos. São estas figuras que, contracenando, divertem simplesmente os olhos e os ouvidos; ou expõem a doutrina cristã tal como a concebia Gil Vicente; ou participam no debate em que ele se empenha; ou, ainda, realizam no palco aquilo a que poderíamos chamar uma poesia cenografada.

Convém registar aqui que alguns passos dos autos revelam em Gil Vicente um interesse despreconcebido e não polémico por certos aspectos da vida ou da sociedade. É assim que na *Comédia de Rubena* encontramos uma cena infantil repassada de ternura em que se procuram imitar a linguagem e as reacções da garotada; e que na introdução ao *Auto da Lusitânia* vem à cena a atmosfera íntima de uma família judaica, sem deformação caricatural ou acrimónia apa-

rente. Estes esboços embrionários condizem de resto com a inspiração poética que iremos encontrar nos autos vicentinos.

A sátira social

Na enorme parada de tipos que nos oferece Gil Vicente importa distinguir, dos tipos satíricos propriamente ditos, aqueles a que poderíamos chamar os tipos folclóricos, como são, nomeadamente, os pastores e outras personagens rústicas. Nos pastores vicentinos há uma grande parte de convenção literária, como já vimos. Servem para fazer rir a gente da corte, com a sua ignorância e simplicidade. Mas, quando Gil Vicente se eleva ao teatro de ideias, esta mesma simplicidade de crianças grandes dá lugar a paradoxos que põem em causa a ordem estabelecida. De toda a maneira, são quase só eles, juntamente com os Parvos, outro tipo da tradição folclórica, que têm direito a entrar no reino dos céus.

Comparecem outros tipos tradicionais e em grande parte convencionais, embora com alguma dose de realidade reconhecível, como, por exemplo, a velha beberrona (*Maria Parda*), a desavergonhada e vivaz alcoviteira (*O Juiz da Beira, Comédia do Viúvo, Inês Pereira, Barca do Inferno*) e o Judeu (*O Juiz da Beira, Inês Pereira, Barca do Inferno, Diálogo sobre a Ressurreição*). Em relação a estes tipos, Gil Vicente limitou-se a seguir a opinião e até os preconceitos correntes, tanto na corte como no seio do povo. Mas, como vimos, os Judeus inspiraram-lhe uma cena em que parece esquecer aqueles preconceitos, apresentando-nos (*Auto da Lusitânia*) a intimidade de uma família hebraica a uma luz que, pelo menos hoje, nos parece simpatizante, em contraste com a caricatura dos traços de mesquinhez e ganância de outras suas personagens israelitas.

O tipo mais insistentemente observado e satirizado por Gil Vicente é sem dúvida o clérigo, e especialmente o frade, presente em todos os sectores da sociedade portuguesa, na corte e no povo, na cidade e na aldeia. Gil Vicente censura nele a desconformidade entre os actos e os ideais, pois, em lugar de praticar a austeridade, a pobreza e a renúncia ao mundo, busca a riqueza e os prazeres, é espadachim, blasfema, tem mulher e prole, ambiciona honras e cargos, procedendo como se a ordenação sacerdotal o imunizasse contra os castigos que Deus tem reservados para os pecadores. A principal ambição dos clérigos vicentinos é bispar, ou seja, tornarem-se bispos ou prelados. Para o conseguir, um

frade que participa na *Romagem de Agravados* defuma-se com palha amarela de modo a aparentar um rosto macilento de jejuns e mortificações.

A sátira vicentina anticlerical, que atinge uma extraordinária violência, tem, além do seu fundo popular e tradicional, intenções bem definidas e às vezes alvos directos. Segundo Gil Vicente, os frades são indesejavelmente numerosos: «Somos mais frades que a terra». Na *Frágua do Amor*, que simboliza a regeneração de Portugal a propósito do casamento do rei, um frade sem vocação entra na frágua e sai transformado em soldado; e mais sete mil frades aguardam o mesmo tratamento. Na *Exortação da Guerra*, Gil Vicente faz-se intérprete da pretensão do rei a cobrar o terço dos rendimentos dos bens eclesiásticos para a «guerra santa» em África. Desta forma se critica a multiplicação excessiva do clero e dos rendimentos eclesiásticos, que os monarcas queriam então *desamortizar* e adjudicar à coroa e à alta nobreza. Mesmo a Cúria romana, então em conflito latente com o rei de Portugal, não escapa, como veremos, aos ataques de Gil Vicente.

Outro tipo insistente nos autos vicentinos é o Escudeiro, género de parasita ocioso e vadio, com algumas características semelhantes às do *Lazarillo de Tormes*, novela picaresca espanhola de meados do século. O Escudeiro imita os padrões da nobreza, toca guitarra, verseja, faz serenatas às filhas dos «oficiais mecânicos», pavoneia-se de bravo e cavaleiro, espera o seu «acrescentamento», que o instalará de vez na nobreza. Mas não trabalha, passa fome estreme, tem medo, é corrido sob a chuva de insultos da mãe da pretendida, que o aconselha a aprender um ofício para não morrer à míngua. Esta parasitagem faminta, que tendia a multiplicar-se com a decadência da baixa nobreza e seus ramos desqualificados, levantava protestos da parte de burgueses e artífices.

Também aqui Gil Vicente se faz eco de um sentimento popular, ao mesmo tempo que de um problema colocado ao nível dos governantes. Mas cabe perguntar em que medida ele visa, através do Escudeiro, o próprio ideal de vida nobre. O facto é que, embora relativamente raros, os fidalgos aparecem também duramente atacados nos autos. Na *Barca do Inferno* e na *Farsa dos Almocreves* caracterizam-se por uma presunção balofa e por explorarem o trabalho dos servidores sem lhes pagar (o que também sucede com os Escudeiros relativamente aos respectivos moços).

Não fica mais favorecido o grupo dos magistrados e dos administradores. Meirinhos, corregedores, juízes, insaciáveis espoliadores do povo, são impiedosamente fustigados na *Barca do Inferno*, na *Floresta de Enganos*, na *Frágua do Amor*, onde a Justiça é uma velha corcovada com as algibeiras repletas de galinhas, perdizes e bolsas, as mão enormes, habituadas a «apanhar». A Corte,

várias vezes saudada como o jardim onde se cultivam as belezas e os requintes, aparece outras vezes como um foco de corrupção, rapina e nepotismo, responsável pelos males da Nação, tal como a vê Sá de Miranda na *Carta a D. João III*. *Aderências* (isto é, empenhos) *do Paço*, eis o título de uma das suas peças eclipsadas. No *Triunfo do Inverno*, uma nau prestes a naufragar, por incompetência do piloto, que deve o cargo aos favores da Corte, escapa graças a um simples marinheiro que, vítima da sua franqueza, nunca subira de posto. Os altos funcionários régios distribuem as benesses e despacham os requerimentos de acordo com os seus interesses: «eles são os presidentes e os mesmos requerentes», diz uma queixosa da *Romagem de Agravados*.

Não escapam, enfim, à crítica vicentina oficiais mecânicos, como o sapateiro que rouba o povo nos preços, o usurário, além do piloto incompetente. É de notar, todavia, que o único ourives que aparece (os ourives eram então numerosos em Portugal) figura como vítima do fidalgo que lhe não paga o trabalho. Não comparecem mercadores e homens de negócio, intermediários capitalistas, armadores, contratadores, etc., que ganhavam já então uma importância crescente. Estes tipos estão, aparentemente, fora do circuito mental de Gil Vicente, provavelmente por não serem personagens padronizadas, por estarem fora da tipologia tradicional. Mas ao usurário, explorador dos «pobres mesteirais», não faltam correctivos.

Quem suporta a carga desta hierarquia social de parasitas e ociosos? Segundo Gil Vicente, o «Lavrador». Este Lavrador, que faz duas rápidas mas impressionantes entradas em cena (*Barca do Purgatório*, *Romagem de Agravados*), não é o rústico simpaticamente ridículo de que falámos a propósito dos tipos folclóricos. É uma personagem patética cuja voz acusadora tem acentos comoventes. Trabalha até à extenuação, sem tempo sequer para limpar as gotas do suor. O produto do trabalho é-lhe arrancado pelos cobradores de rendas ou pelos frades. Na igreja escorraçam-no como um cão. Até Deus, segundo João Murtinheira, parece comprazer-se em persegui-lo enviando-lhe o sol e a chuva fora de tempo — curiosa expressão de um quadro de valores meramente humanos. Em resumo, segundo o Lavrador do *Auto* impropriamente dito da *Barca do Purgatório*:

> *Nós somos vida das gentes*
> *e morte das nossas vidas.*

E todavia, pondera o mesmo Lavrador, todos vimos do mesmo pai Adão.

Este sentimento da condição miserável do camponês, aliás sustentáculo dos privilégios senhoriais, tem um acento profundamente sincero em Gil Vicente, e é a contrapartida grave do riso que ele prodigaliza a propósito das outras camadas.

Para abranger o conjunto da tipologia vicentina não nos podemos todavia circunscrever à pirâmide feudal. Por exemplo, um dos tipos que Gil Vicente observa com mais realismo é a «moça da vila», a Isabel de *Quem Tem Farelos?*, ou a Inês Pereira. O pai da moça está ausente e desconhecemos a sua condição social, mas trata-se certamente da filha de um oficial mecânico, que vive na «vila», isto é, fora da corte, num aglomerado urbano. Ela pretende subir de condição e por isso tem ouvidos atentos para o Escudeiro, que blasona de fidalgo. Reage contra o trabalho em casa, a que a quer sujeitar a mãe. Inês Pereira, depois de ter querido libertar-se da condição viloa casando com o Escudeiro, ilude a fidelidade conjugal em segundas núpcias com um rústico que se guia pela cabeça dela. Isabel preludia, pois, aquela Inês Pereira que, em vez de amassar o pão da casa, pinta o rosto e ensaia os gestos diante do espelho. E a personagem principal do *Auto da Índia* é a mulher do soldado que faz vida alegre na ausência do marido (tipo de fenómeno aliás aludido numa carta humorística de Camões). Há uma longa tradição de farsa medieval sobre o tema do adultério feminino, e a ela se liga esta veia vicentina, mas impressiona a extraordinária vivacidade destas figuras.

Se ponderarmos todos estes lados, verificaremos que Gil Vicente não se afasta de uma concepção tradicional da sociedade, em que os lavradores sustentam a hierarquia feudal, constituída principalmente por clérigos e nobres. A sátira anticlerical, assim como a sátira dos escudeiros, são temas tradicionais, como o mostram o *Livro de Buen Amor* do arcipreste de Hita (século XVI) ou o já citado *Lazarillo de Tormes*. Em troca, falta nos autos vicentinos a observação de fenómenos muito típicos do século XVI, como a acumulação da riqueza, e portanto do poder, nas mãos de aventureiros e negociantes, em prejuízo da ordem senhorial, fenómenos que irritam vivamente Sá de Miranda e os dois satíricos atrás mencionados do *Cancioneiro de Resende*, Duarte da Gama e Álvaro Brito Pestana. Mas Gil Vicente regista outro fenómeno social coincidente com aquele: a migração dos provincianos para a corte, onde iam aumentar a multidão dos ávidos de melhoria:

> *Cedo não há-de haver vilãos:*
> *Todos d'El-Rei, todos d'El-Rei!*

E, a este propósito, pela voz do Almocreve, exalta a sociedade de outrora em que o filho do lavrador casava com lavradora, o filho de oficial com filha de oficial, em que os fidalgos de casta serviam os reis e senhores, e em que os camponeses davam o pão a todos. O sentimento popular que faz vibrar os autos vicentinos é evidente, mas também salta aos olhos que esse sentimento popular

se cristaliza em torno dos valores tradicionais. Gil Vicente aceita-os, como tinha de aceitá-los o povo. O grupo deveras inovador nesta época, e perigoso para a hierarquia feudal, não era o do camponês nem o do artesão, mas sim o do mercador, que Gil Vicente ignora, como vimos. Todavia, numa famosa cena inicial do *Auto da Feira*, atribui ao Diabo mercador uma apologia do comércio livre que de um modo admirável resume o contraste entre uma ética radicalmente mercantil e a ética feudal, dentro de cujo quadro de valores há sempre algo de demoníaco no comércio. Considerações aproximadamente semelhantes se aplicam ao espírito de «cruzada» que inspira a *Exortação da Guerra*, o *Auto da Fama* ou o episódio dos cavaleiros na *Barca do Inferno*, o que parece desmentido no *Auto da Índia*, onde um soldado do Oriente confessa, na intimidade, não ter tido outro propósito senão o de enriquecer com a pilhagem guerreira. O espírito de «cruzada» servia, sem dúvida, os interesses do rei de Portugal, mas era também a representação colectiva e heróica sem alternativa, que arrastava para a guerra uma parte activa da população e que não podia deixar de ser aceite pelos próprios participantes, fossem eles capitães ou simples soldados. As célebres *Trovas do Bandarra*, contemporâneas de Gil Vicente, que tão populares se tornaram, comprovam que o espírito de cruzada, produto de uma estrutura social, penetrara em todas as camadas. E o episódio do *Auto da Índia* situa-se provavelmente num plano donde se não extraem implicações gerais. Quanto aos Judeus, que ora são satirizados segundo o padrão dos preconceitos demagógicos, ora observados de forma realista e despreconceituosa no mencionado episódio do *Auto da Lusitânia*, a carta a D. João III talvez mostre que, sem pôr em causa uma atitude religiosa anti-hebraica, Gil Vicente se mantinha favorável à política de assimilação tolerante que fora a de D. Manuel e que só a partir de 1531 deixou de ser a de D. João III.

É portanto difícil uma destrinça absoluta entre o que há de cortesanesco e o que há de comum na obra de Gil Vicente. O seu caso compara-se ao de Lope de Vega, que simultaneamente consegue exprimir os ideais da monarquia espanhola e os da tradição comum. Hoje é que damos por certa *vis* crítica talvez então despercebida.

O que não quer dizer que não houvesse o sentimento, aliás em abstracto, da injustiça da sociedade no seu conjunto, e especialmente em relação ao camponês, que servia a essa sociedade de instrumento e de sustentáculo produtivo. Uma curiosa peça parece pôr em causa os mais básicos valores admitidos. No *Juiz da Beira*, um rústico ignorante e meio sandeu aparece a julgar as pessoas normais: um rapaz que desflorou uma moça é absolvido, porque, segundo o juiz, isso não tem mal; uma alcoviteira que desencaminhou a filha de um judeu

sai também absolvida, porque o juiz considera as alcoviteiras uma instituição útil e necessária; um escudeiro que deve o salário ao criado é condenado a sustentar o criado até pagar a dívida, etc. Estas sentenças são exactamente o oposto do que exigiam nesta época as leis e os costumes, um pouco como as sentenças do juiz Azdak de Brecht, ou como, antes, as de Sancho Pança na ilha da Barataria. Mas a crítica que elas representam é tão radical que só pode corresponder à afirmação, pelo paradoxo, de certos direitos imanentes à vida.

O teatro de ideias

Gil Vicente participa no grande debate de ideias que agita a primeira metade do século XVI e que assume principalmente a forma de discussões teológicas. Alguns dos seus autos, e especialmente o *Auto da Feira*, intervêm na polémica religiosa. Circunstâncias peculiares, entre as quais os litígios de D. João III com o clero nacional e com a Santa Sé, e as violentas dissenções entre o Papa e Carlos V, cunhado do rei de Portugal, que culminaram no saque e incêndio de Roma em 1527, deram-lhe oportunidade para, neste campo, ir muito mais longe do que qualquer outro autor português do século XVI.

Roma, quer dizer, a corte pontifícia, é uma das personagens principais do *Auto da Feira*. Pretende comprar a paz em troca de indulgências, perdões e outros bens supostamente espirituais, de valor venal. O Serafim recusa aceitar-lhe esta mercadoria e censura-lhe os vícios sem cerimónia. A situação resume-se neste dito de Roma:

> *Oh, vendei-me a paz nos Céus,*
> *pois tenho o poder na Terra!*

A crítica das indulgências, perdões e semelhantes fontes de réditos para a Santa Sé fora levantada por Lutero e estava então na ordem do dia. É assunto repetidamente versado pelos erasmistas. Gil Vicente não pode ser considerado erasmista (falta-lhe, por exemplo, o radical antibelicismo do sábio de Roterdão, e sobeja-lhe um forte culto da Virgem), mas coincide nalguns pontos com uma crítica reformadora comum a Erasmo. Faz também a crítica das rezas mecânicas, do culto dos santos, das romarias (*Triunfo do Inverno*; lembremos o seu desinteresse pelos milagres hagiográficos, reduzidos a um breve *S. Martinho* sem sobrenatural, talvez simples *sketch* de alfaiates para procissão de *Corpus*); satiriza os pregadores medievais e suas subtilezas escolásticas (*Sermão perante*

a Rainha D. Leonor); fustiga certos supersticiosos que pretendem ver em fenómenos naturais, como os terramotos, a mão vingadora de Deus (*Auto da Mofina Mendes*); condena a violência como método de conversão dos Judeus. É também típica de certos humanistas a sátira, tão frequente nos seus autos, das artes ocultas, astrologia, feitiçaria, adivinhação e outras. Isso não quer dizer que exclua a possibilidade de influxos astrológicos: o que ele exclui é a possibilidade humana de devassar o oculto — e só, de resto, lhe interessam os bens que se podem conciliar pela graça divina, mediante a fé e as boas obras.

Gil Vicente vai todavia além dos temas erasmistas e aproxima-se da heterodoxia, ou daquilo que, após o concílio de Trento, se consideraria heterodoxo. No *Auto da Feira*, os únicos que merecem o bom acolhimento do Serafim são os pastorinhos simples, que não pretendem comprar virtudes e imaginam o Céu como um sítio parecido com a serra da Estrela. Dir-se-ia que a simples pureza moral já basta para merecer o Céu. São os méritos da Paixão de Cristo que salvam, gratuitamente, os protagonistas do *Auto da Barca da Glória*, os quais, pelas obras, mereciam o Inferno. Isto, combinado com a já referida crítica das indulgências, orações e outras «obras», mostra que Gil Vicente não anda, por vezes, muito longe de algumas teses da Reforma. O seu Cristianismo parece aparentar-se com o franciscanismo de tendência heterodoxa, representado por Jacopone de Todi; e há uma nítida inspiração franciscana em alguns passos lírico-religiosos, como a loa cantada por Abel no *Breve Sumário da História de Deus*. A influência de Erasmo, que Gil Vicente leu, e até imitou, pelo menos num passo da *Romagem de Agravados*, só podia fortalecer estas raízes tradicionais.

Combinando a ausência de verdadeiros *milagres* hagiológicos em Gil Vicente, o seu descaso quanto ao culto dos Santos (sobretudo em *Triunfo do Inverno*), o carácter popularmente simples mas não milagreiro do seu culto da Virgem, a sua constante troça das adivinhações ou profecias — com o teor da carta a D. João III, em que se insurge contra a tendência dos frades para ver os fenómenos naturais aterradores como puros milagres ou castigos divinos —, não é difícil descobrir em Gil Vicente uma tendência para racionalizar a ideia de Deus, de forma a garantir uma ordem da natureza obedecendo a leis constantes, embora transcendentes à razão humana, pois o sentido da vida está na salvação *post-mortem*. Ora, Gil Vicente conhecia a teologia de Raimundo Lúlio, que é uma tentativa de identificação do sentimento místico da divindade como Razão Absoluta, tentativa mais afim de Platão que de Aristóteles, e por isso oposta ao sistema tomista. A exposição sobre a Trindade no *Auto dos Quatro Tempos* parece ser de inspiração luliana, como também a carta de Santarém a

D. João III. Através do lulismo podiam unir-se em Gil Vicente o misticismo franciscano atrás referido e a crença na ordem inalterável da Natureza.

A poesia religiosa em Gil Vicente

Nesta contiguidade do real verosímil e do imaginário, que é a expressão mais completa do teatro vicentino, o realismo sensorial aparece-nos como uma faceta apenas de um todo que o transcende, articulando-se, por contraste ou por outras formas, com a alegoria. De facto, Gil Vicente não será realista, se reservarmos tal conceito para quem configure a realidade observável como um todo independente e encerrado em si mesmo, com o seu dinamismo próprio; esta realidade observável constitui para ele somente uma das faces do mundo. Gil Vicente não procura apenas no Homem e nos grupos humanos a mola que desencadeia os conflitos e suas resoluções. As suas peças alegóricas corporizam uma visão religiosa, em que a realidade observável entra como um elemento.

Nos autos alegóricos religiosos, o real quotidiano exerce uma função muito definida: faz sobressair, pelo contraste, o carácter absoluto, imutável, permanente do sobrenatural. É neles flagrante a busca de um efeito de oposição entre os dois mundos que lembra os pintores que, como o seu contemporâneo Frei Carlos, contrapõem à transparência luminosa das figuras sagradas a espessura opaca das personagens terrestres.

No *Auto dos Mistérios da Virgem*, mais conhecido pelo nome de *Mofina Mendes*, patenteia-se este efeito do contraste entre o profano e o divino, entre as trevas e a luz. O *intermezzo* pastoril que deu o nome ao auto exerce uma função dentro do simbolismo geral da peça, materializado e resumido no pote de azeite que a Mofina, bailando, deixa cair no chão. Acentua, por contraste, a intemporalidade do mundo ideal, representado pela Virgem, pelas personificações das virtudes e pelos anjos, cuja linguagem reveste uma solenidade litúrgica, realçada pelo latim das Escrituras. A própria Mofina é ambígua (ora pastora real, ora personificação da sorte mofina), e o dramaturgo, num rasgo, salta finalmente da sua risível leviandade individual à consciência amarga de que, afinal, todos temos o nosso pote de azeite «que há dar consigo em terra».

O *Auto da Alma*, inspirado no conceito medieval de que o mundo é o mero trânsito para a vida verdadeira e perdurável, conceito que deu origem a toda uma literatura — mais tarde, o *Pilgrim's Progress* de Bunyan, e anteriormente o poema de Guillaume de Digulleville, *Pélerinage de Vie Humaine*, de que

existiu uma tradução parcial portuguesa, ao alcance de Gil Vicente —, pode considerar-se uma das mais acabadas e lapidares expressões da arte gótica e do Cristianismo medieval. A situação define-a o Anjo, logo de início, num plano simbólico e sobrenatural: a Alma é uma entidade teológica, posta em termos abstractos muito precisos. Quando nós vemos esta entidade imaterial, este raio luminoso que caminha pelo palco, enfiar, por sugestão do Diabo, braceletes nos braços, calçar sapatos, recobrir-se de um vestido colorido e roçagante, temos imediatamente o sentimento de que está a acontecer algo de incoerente. Na estrutura básica da peça só há lugar para valores intemporais, expressos simbolicamente; tudo o que tem feitio, cor, sítio e data é uma intervenção espúria e abusiva. Ora, o pecado só existe no concreto, no tempo e no espaço. O pecado, isto é, o interesse pelas coisas terrestres, perturba portanto o ambiente inicial da peça. O Diabo está no seu papel, procedendo como se ignorasse este ambiente, esta ordem intemporal de valores, dirigindo-se à Alma como a uma criatura mudável, passível de sentimentos e procurando arrastá-la para a relatividade espacial e tempórea. Por momentos, o Diabo consegue trazer para o palco a realidade psicológica e sensorial, despertar na Alma a vaidade, o cansaço, o desespero, esboçar um mundo contingente em que há braceletes, e espelhos, e chapins de Valência, e dias da semana, e prazos. Se tivesse levado a cabo o seu trabalho de sedução, o Diabo teria transformado a Alma numa Inês Pereira, e o auto numa farsa, onde já o Anjo perderia a cartada. O Anjo, contudo, intervém a tempo de atalhar a obra do Diabo, de salvar uma pureza apenas simbolizável, transcendente ao mundo sensível, repondo as coisas no plano intemporal e abstracto em que inicialmente as colocara.

É este jogo que faz do *Auto da Alma* uma obra única e uma expressão viva, e em dado sentido dramática, de uma concepção da vida segundo a qual a realidade aparente não passa de uma ilusão, e os valores intemporais, que se postulám, é que são o verdadeiro real. Mas também no *Auto da Feira* há uma dualidade irredutível de planos entre o mundo dos Anjos e o do Diabo.

A poesia cósmica em Gil Vicente

Bem diverso é o espírito que anima certas outras peças alegóricas. Movimentando uma população fantástica de mitos tradicionais ou imaginados por ele próprio, Gil Vicente cria verdadeiros poemas encenados, revelando-se um extraordinário poeta de tipo pouco frequente na literatura

portuguesa, não introvertido, à maneira de Bernardim Ribeiro, antes aberto à inesgotável e pluriforme beleza do vasto mundo, cuja expressão mais típica se encontra nos *Triunfos* das estações: *Auto dos Quatros Tempos* e, sobretudo, *Triunfo do Inverno*, personificado num portentoso João da Grenha, que assume, em admirável friso de metáforas, toda a épica grandeza dos elementos em fúria.

Através das suas falas e cantares, os deuses, os montes, os ventos personificados, as estações do ano, os pastores, evocam no palco as forças cósmicas, e, contracenando, levantam um hino a várias vozes à natureza vigorosa e juvenil, bela na grandeza e na diversidade das suas manifestações. Neste hino tem um papel importante a poesia popular ou em voga, onde subsistem esquemas e motivos da primitiva poesia galego-portuguesa.

Esta inspiração insinua-se também nos autos cavaleirescos (por exemplo D. Duardos), nas farsas (*Quem Tem Farelos?*) e «tragicomédias» (*Comédia de Rubena*, *Auto da Lusitânia*). Pode dizer-se que no teatro vicentino cristaliza certo folclore peninsular, enriquecido com a dupla herança da mitologia clássica, da literatura bíblica, e ainda com a contribuição dos romances de cavalaria e dos rimances castelhanos, então em voga na corte. Tudo isto se funde num todo maravilhoso, feito de campos floridos, de searas e de serras propícias ao amor, de ventos, de eflúvios de Maio, de florestas onde bichos inúmeros se fartam das migalhas de Deus, de neves, rios e charcos de Inverno, de mares de prata sob as estrelas, de barcos embandeirados a vogar para países de lenda; em que Júpiter adora o Menino-Deus, em que David todo nu dança com Betsabé saída do banho, e Salomão quer casar com a Sibila, e o Diabo, evocado por um frade nigromante, vai buscar Aníbal ao Inferno para enaltecer el-rei D. Manuel — e todos se movimentam ao som de gaitas e pandeiros, por entre um coro de pastores em festa.

Este hino multiforme à Natureza transborda de todas as convenções, incluindo a que consistiria em enquadrar a realidade em limites definidos. A Natureza de Gil Vicente tem uma força mágica, não cabe dentro das suas próprias criações; e, como um vento de cumeada, varre todas as atmosferas sentimentais em que se aninham os homens. Mesmo o *D. Duardos*, que em grande parte obedece aos padrões convencionais do lirismo de corte, conclui num belo rimance que canta a partida dos amantes para a aventura ilimitada na companhia do mar e das estrelas. E na primeira cena da *Comédia de Rubena*, a parteira faz entrar no quarto da menina grávida e queixosa um vento poderoso que expulsa todas as pieguices para só deixar lugar à vida, que é mágica e animal, burlesca e grandiosa, acima de todas as convenções humanas.

Talvez pudesse chamar-se a esta uma poesia cósmica, a expressão verbal cheia de alegria, da força criadora imanente ao universo, uma poesia afim da de Walt Whitman. Aparentemente tal poesia está em contradição com o ascetismo e o dualismo que inspira obras como o *Auto da Alma*; mas poderia lembrar-se que encontramos uma inspiração até certo ponto comparável no *Cântico das Criaturas* de S. Francisco de Assis, na medida em que este parece orientar-se para a negação do ascetismo medieval.

Aspectos estéticos e estilísticos dos autos vicentinos

Imaginando a um pólo o *Auto da Alma* e a outro, por exemplo, uma obra como o *Triunfo do Inverno*, veremos que os autos vicentinos oscilam entre uma expressão gótica coerente e de pureza estreme, e, por outro lado, uma acumulação de elementos heterogéneos dentro de quadros que os não integram funcionalmente, como sucede no gótico flamejante, no plateresco e no manuelino. A arte de Gil Vicente faz-nos, assim, assistir à desintegração do gótico, sem ser ainda uma arte realista, isto é, uma arte em que a composição já converge para a figura ou para os grupos humanos. De resto, a riqueza de temas e de aspectos da vida que integra exige porventura essa enorme liberdade de ficção, incompatível com as regras do jogo do realismo directo.

Se considerarmos os lineamentos góticos desta arte, não podemos deixar de ficar impressionados com a linha depurada e elegante (por exemplo, nas intervenções do Anjo no *Auto da Alma*), a solenidade sagrada, cheia de sugestão litúrgica (*Auto da Mofina Mendes*), a força do *pathos* (o arrependimento da Alma e as intervenções dos quatro Doutores), a majestade da invocação dos mistérios divinos (*Auto dos Quatro Tempos*, *Breve Sumário da História de Deus*); enfim, os contrastes admiravelmente conseguidos entre o espiritual e o carnal, segundo a concepção da Idade Média (diálogo entre a Alma e o Diabo no *Auto da Alma*; diálogo de alguns compradores com o Serafim, no *Auto da Feira*). Entre todo o teatro medieval europeu, talvez esta faceta vicentina constitua a mais elevada realização do ideal da arte gótica.

Se atentarmos, por outra banda, nos momentos realistas, notaremos o extraordinário vigor e certeza de traço com que se desenham as personagens através de diálogos que vão direitos ao essencial. De curtos diálogos como os travados entre o Diabo e as diversas personagens do *Auto da Barca do Inferno*, ou, no final de *Quem Tem Farelos?*, a disputa entre Isabel e a mãe, ressaltam

com vigoroso relevo e recorte os tipos sociais. E toda a personalidade de Inês Pereira, ao longo da extensa peça a que serve de protagonista, resulta, além de poderosamente saliente e definida, inexcedivelmente certa no seu comportamento psicológico. Os tipos agem segundo a sua lógica e ritmo próprios, sem notas falsas. Notaremos também que a caricatura não é gratuita nem artificiosamente conseguida: resulta da acentuação dos traços típicos. Da mesma forma, o cómico nasce, naturalmente, quer dessa caricatura, quer do encontro das concepções diferentes e contraditórias subjacentes ao comportamento de cada tipo social: seja exemplo o encontro a sós de Inês Pereira, ainda solteira, moça «despejada» e ansiosa por se desfazer da donzelia, com o pretendente Pêro Marques, que procura uma esposa honesta e respeitável. Se fosse caso de procurar na literatura portuguesa um paralelo deste aspecto de Gil Vicente, ocorreriam certamente algumas páginas de Camilo, como aquelas em que apresenta com igual vigor, lógica e autenticidade tipos como o ferrador João da Cruz, a Maria Moisés, o Bento Pedreiro e outros.

Se considerarmos, enfim, a obra de Gil Vicente sob o aspecto poético, notaremos a sua diversidade de tons, de temas, de atitudes e de géneros. O lirismo cortês inspira alguns passos delicadíssimos do *D. Duardos*, entre outros. A poesia folclórica está presente sob várias formas: os antiquíssimos cantares paralelísticos, de que Gil Vicente recolheu os últimos exemplares; as serranilhas; as loas tradicionais de Natal; as baladas ou rimances, que imitou, além de reproduzir fragmentos, aliás predominantemente castelhanos, e então em moda. A poesia religiosa, ou até litúrgica, está representada por hinos, alguns de inspiração franciscana, e por numerosas composições inspiradas nos *Salmos* ou em outros livros bíblicos: o *Génesis*, o *Livro de Job* ou o *Cântico dos Cânticos*. Já falámos da poesia inovadora e enaltecedora da natureza prodigiosa. No seu conjunto, os autos de Gil Vicente arrecadam um enorme tesouro poético, resumindo toda a tradição peninsular nos seus diversos aspectos popular, clerical e cortês, mas todos fundidos ao calor de uma sensibilidade enraizada na vida popular, aberta aos impulsos mais pujantes da natureza e da sociedade.

Uma vida intensa percorre a expressão verbal em Gil Vicente, e dá-lhe uma aparência viçosa, sem partes mortas, concreta, sem deixar de ser tradicional. Gil Vicente não é sob o ponto de vista linguístico e estilístico um inovador. A sua retórica só conhece as formas simples do encarecimento, e prefere as imagens tradicionais, como estrela, flor, nave, mar, em cascata ao estilo de ladainha. Mas há um admirável ritmo em crescendo, copioso e entusiasta, além da constante riqueza de evocações a percorrer estas sequências. Gil Vicente é também fiel à tradição no uso predominante da redondilha maior (verso de sete sílabas)

e no modo de combinar este verso com os seus quebrados, como sucede no *Auto da Alma* ou n'*O Velho da Horta*. Mas sabe usar com mestria o verso mais longo (onze, doze, treze sílabas).

Não obstante o uso do verso, Gil Vicente sugere toda a vivacidade da linguagem coloquial. O verso não serve nele para marcar distância literária, a não ser em certas tiradas intencionalmente líricas ou oratórias. Serve, sim, para valorizar a língua corrente, chamando a atenção do leitor para paralelismos ou contrastes, enfim, para tirar efeitos implícitos na fala quotidiana, tal como sucede com a maior parte dos provérbios tradicionais.

Não se pode, aliás, falar de uma linguagem coloquial em Gil Vicente, antes de várias, de acordo com o estilo das peças e com a condição social das personagens. Na época de Gil Vicente devia existir maior diversidade linguística, segundo não só a diversidade das regiões, mas também a das condições sociais. O dramaturgo acusa esta diversidade, variando a expressão fonética ou sintáctica, o vocabulário e as fórmulas de tratamento conforme a origem social das personagens. O estudo de P. Teyssier, que aliás quase se limita ao terreno lexical, regista a considerável variabilidade desses indicativos sociais e até psicológicos. São os rústicos que empregam exclusivamente certas formas, como por exemplo *ergueja* (em lugar de *igreja*, que é a forma utilizada pelas personagens urbanas), e são eles, em geral, que se exprimem em linguagem arcaica, não relatinizada pelos humanistas, da mesma forma que entoam os cantares e executam as danças que caíam em desuso nas cidades.

Dramaturgos populares

Ainda que representado nos salões do Paço, Gil Vicente fez sentir a sua influência num círculo muito mais amplo que o da corte. As suas peças, como vimos, corriam impressas pelo autor, em folhetos «de cordel», e a sua *Compilação* de 1562 contava sem dúvida com um grande apreço público. É certo, portanto, que se popularizaram; e não se deve excluir a hipótese de terem sido representadas também fora do Paço (hipótese perfeitamente viável, visto que o texto impresso estava ao alcance de muitos).

Tal como sucedeu em outros países da Europa, o gosto do teatro desenvolveu-se em Portugal ao longo do século XVI, num público burguês e popular. Apesar de vários surtos de oposição e perseguição pelas autoridades, o interesse pelas representações cénicas era tal, que em 1588 o Hospital de Todos-os-

-Santos de Lisboa obtinha o privilégio de conceder a respectiva autorização, arrecadando uma parte do lucro. As representações realizavam-se já antes em pátios e casas particulares por grupos modestos mas que parecem já ter alguma organização regular, como se verifica pelo próprio testemunho auto-humorístico dos autos de *El-Rei Seleuco* (Camões), *da Natural Invenção* (Chiado) e *dos Sátiros* (anónimo); mas a partir de 1591 constroem-se, em Lisboa, mediante contrato com o Hospital, dois edifícios próprios de pedra e alvenaria.

Outro indício de certo interesse pela literatura teatral nesta época é a publicação em 1587 de um volume intitulado *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, compilado por Afonso Lopes; contém 12 autos, de Luís de Camões, António Prestes, Anrique Lopes, Jorge Pinto e Jerónimo Ribeiro. Não saiu todavia a anunciada segunda parte desta colecção. Entretanto publicavam-se em folhas volantes diversos autos de outros autores não incluídos naquele volume, como António Ribeiro Chiado, Baltasar Dias, Afonso Álvares, além de outras peças anónimas. Nos palcos representavam-se peças castelhanas, com o que contavam os autores daquela língua. *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, abre com uma extensa descrição elogiosa da cidade de Lisboa, e isso evidencia que o autor tinha em mente a representação da peça na capital portuguesa.

Mais do que em Espanha, o teatro foi prejudicado em Portugal com proibições inquisitoriais muito severas e com a ofensiva dos Jesuítas contra a representação de comédias. O Índex português de 1581 manda vigiar com atenção as peças de teatro, e proíbe expressamente toda a crítica a pessoas eclesiásticas — isto é, ao poderoso e numerosíssimo estrato social de que se alimenta, mais do que qualquer outro, a sátira vicentina. O Índex de 1624 enumera 23 autos, proibidos ou expurgados, não contando com os de Gil Vicente. O patronato régio de que beneficiou Gil Vicente só acidentalmente parece ter acolhido uma obra cénica, como o *Auto da Natural Invenção* de Chiado; mas o bom acolhimento, também ocasional, de algumas casas nobres deve ter sido mais frequente.

Os autores incluídos na citada colectânea de Afonso Lopes e os editados nas folhas volantes costumam ser, e nem sempre adequadamente, englobados numa «escola vicentina». A herança de Gil Vicente é, com efeito, flagrante na maior parte deles. Conservam, em geral, o heptassílabo já tradicional; a imprecisão de lugar e tempo; certa desarticulação de estrutura que permite a entrada de tipos e cenas alheias ao desenvolvimento da intriga, reduzindo-se até por vezes ao simples desfile de tipos característicos; assentam, por vezes ainda mais, na linguagem popular. Subsistem muitos tipos vicentinos, tais como o Escudeiro pobre, a Alcoviteira, a Rapariga burguesa, o Magistrado, a Regateira, o Físico, etc. Trata-se de uma herança que sobrevive, empobrecendo-se e arcaizando-se.

A maior parte das obras deste conjunto pode classificar-se dentro de três géneros: a farsa, ou prática, o auto novelesco e o auto religioso.

Pertencem à primeira categoria obras de Chiado, de António Prestes, a *Farsa do Físico* de Jerónimo Ribeiro, a farsa de *O Estudante* ou *Cena Policiana* de Anrique Lopes, o *Auto do Caseiro de Alvalade*, anónimo (que lembra flagrantemente *Quem Tem Farelos?* e *Inês Pereira*), o *Auto do Escudeiro Surdo*, anónimo, que parece ter sido muito popular, porque também se lhe chamou da *Fome* e do *Centeio e Milho*, etc.; e à segunda categoria, o auto novelesco — cavaleiresco ou sentimental — no estilo do *Dom Duardos*, que gozou voga persistente até ao século XVIII: o *Auto do Duque de Florença*, de João de Escobar; o *Auto de Florisbel*, anónimo, que tem muitas analogias com a *Comédia do Viúvo*; o *Auto dos Sábios*; o *Auto dos Dous Ladrões*, de António Lisboa; o *Auto da Bela Menina*, de Sebastião Pires; e provavelmente o *Auto da Donzela da Torre* e o *Auto de D. Luís e dos Turcos*, este último editado por Giuliano Macchi, Roma, 1965.

Quanto ao auto religioso, convém distinguir dois ramos. Um é a moralidade vicentina, a que pertencem o *Auto da Ave-Maria* de António Prestes, peça alegórica; o *Auto do Dia de Juízo*, anónimo, anterior a 1559, onde ressalta a imitação dos *Autos das Barcas*; o *Auto da Paixão* do P.^e^ Francisco Vaz, de Guimarães, 1.ª edição 1559, de que Manoel de Oliveira filmou uma representação popular transmontana. O outro é um género que Gil Vicente cultivou escassamente, as vidas dos santos: quase todas as obras de Afonso Álvares e de Baltasar Dias. Também se conservam vestígios do auto religioso pastoril, como a *Prática de três pastores*, anónimo, 1.ª edição, 1601, natividade de flagrante tradição vicentina. Podemos aqui referir os sete ingénuos autos ou passos em redondilha, sobre S.^to^ Agostinho, S. Francisco, antecedentes ou episódios da vida de Cristo, que o nobre e corajoso Francisco da Costa (1553-1591) escreveu para consolo e edificação dos seus companheiros de cárcere em Marrocos, onde se representaram, e que se encontram no chamado *Cancioneiro de D. Maria Henriques*, publicado em 1956. Mantêm as características dos autos vicentinos de devoção, com muito menos talento. Registe-se ainda o *Auto de Vicente Anes Joeira*, ed. e apresentado por Cleonice Berardinelli em 1963; e o *Auto de Dom André*, anónimo, leit., apres. e notas de Maria José Palla, IN-CM, 1993 (há exemplares datados de 1625; Teófilo Braga supõe-no de 1559).

António Ribeiro, de alcunha «**Chiado**», e António Prestes, bem menos «vicentino», são porventura as personalidades mais marcantes. Chiado foi um frade franciscano de Évora que fugiu à vida conventual e fez em Lisboa vida goliardesca, no decorrer da qual compôs e possivelmente representou os seus

autos: *Prática de oito figuras* (1542), *Auto das Regateiras* (1572), *Prática dos Compadres* (1572), *Auto da Natural Invenção* (c. 1545? 1557?), representado perante D. João III em que se auto-satirizam as condições reais de representação, *Auto de Gonçalo Chambão*. Destas peças apenas o *Auto das Regateiras* tem uma acção consequente, que desfecha numa boda de casamento, entre gente típica de Alfama. Nas outras há apenas tipos isolados, ou quando muito uma acção que se esboça e é depois esquecida. Os seus tipos são arrancados à rua, de que trazem para o palco a linguagem, as preocupações, as usanças: o *ratinho*, o *negro* ou *negra* com a sua fala própria, a *mãe* que consegue casar a filha, etc... Chiado distingue-se como observador da vida e linguagem popular, das quais nos dá flagrantes.

António Prestes, de Torres Novas, era um funcionário judicial, que residia em Lisboa em 1565; escreveu sete autos, todos publicados na colectânea de Afonso Lopes (1586): *Auto da Ave-Maria*, extensa moralidade alegórica de um castelo das virtudes assaltadas por vícios (também apresenta analogias com o *Auto da Mofina Mendes* de Gil Vicente), *Auto do Procurador*, *Auto do Desembargador*, *Auto dos Dois Irmãos*, *Auto da Ciosa*, *Auto do Mouro Encantado*, *Auto dos Cantarinhos*. Prestes satiriza o petrarquismo, o platonismo amatório e, de modo geral, a influência italiana, e manifesta simpatia por uma concepção pacatamente doméstica de vida. Paira nos seus autos uma atmosfera de interior burguês. No *Auto dos Dois Irmãos* revela influência da comédia latina, sobretudo de Plauto. A sua linguagem é notavelmente rica e plástica, assim como o seu metaforismo, colhido em grande parte na vida quotidiana, mas também revelador de uma fantasia quase barroca. As suas intrigas têm uma certa coerência, embora sejam um tanto lassas, para permitir intercalações de cenas e tipos. O que há de mais morto nos seus autos são as alegorizações, que neles ocupam papel importante.

Pela sua larga e perdurável popularidade, convém salientar **Afonso Álvares**, mulato de Évora, contemporâneo de Gil Vicente, autor dos autos de *Santa Bárbara*, *Santo António*, *Santiago* e *S. Vicente*; e **Baltasar Dias**, cego, natural da ilha da Madeira, autor dos autos ou dos rimances dialogados de *El-Rei Salomão*, da *Paixão de Cristo*, de *Santo Aleixo*, de *Santa Catarina*, da *Feira da Ladra*, do *Nascimento de Cristo*, do *Marquês de Mântua*, do *Príncipe Claudiano*, da *História da Imperatriz Porcina*, além de *Trovas* moralistas sobre a *Malícia das Mulheres* ou com *Conselhos para bem casar*. Ambos exploraram o filão das vidas dos santos, aproveitando o que há de poético e romanesco na Legenda Aurea. Foram muito editados como literatura de cordel; e o último, sobretudo, linearmente doutrinário, ganhou largo público, ao ponto de ainda

figurar em representações populares no princípio deste século e de continuar vivo no folclore brasileiro.

Para melhor perspectiva cronológica, convém lembrar que só Anrique da Mota, nosso conhecido do *Cancioneiro Geral*, acompanhou Gil Vicente nos seus inícios, pois as suas farsas e prantos são anteriores a 1516, e um dos seus esboços provadamente anterior a 1506. Afonso Álvares, com uma peça de 1531, e Baltasar Dias, com privilégios de impressão outorgados em 1537, parecem pouco mais ou menos contemporâneos da fase final da carreira vicentina. A primeira obra de Chiado data de 1542, segundo a estimativa mais recente. Os restantes autores e obras anónimas pertencem, em geral, ao terceiro quartel do século.

A fusão da tragicomédia comemorativa vicentina em redondilha com certo teatro decassilábico renascentista é representada por duas *comédias* bilingues de **Simão Machado** (n. ?? — f. 1634), editadas em 1601 sob o título de *Comédias Portuguesas*: uma, de cunho heróico, a *Comédia do cerco de Dio*, e outra, de carácter pastoril e mitológico, a *Comédia da Pastora Alfea*. O que há de comum a ambas é uma enredada acção novelesca, muito imaginativamente lírica, patética ou principalmente espectacular. Na comédia heróica, onde predomina o português (servindo o castelhano para distinguir as personagens muçulmanas), a exaltação da coragem e do humanitarismo português enlaça-se com a da abnegação amorosa e do cavaleirismo, virtudes aliás reconhecidas aos inimigos da religião, com uma generosidade talvez originada na moda recente dos *rimances mouriscos*; e a glorificação militar dos heróis dos cercos não impede certos quadros realistas da guerra nem uma apologia humanista da paz. Quanto à comédia pastoril, particularmente adequada aos gostos do melodrama barroco, e escrita quase sempre em castelhano, embora destinada a celebrar a cidade do Porto, desenvolve-se como um *ballet* de mutações rápidas e numerosas, à base de uma cadeia de desencontros do amor semelhante à do *Auto Pastoril Português* de Gil Vicente. Isto lembra a contemporânea «tragicomédia» jesuíta. Com efeito, Simão Machado, como o teatro escolar jesuíta de que vamos ocupar-nos, assinala a formação do gosto barroco.

O teatro escolar jesuíta

Os Jesuítas, na sua Universidade de Évora, no seu Colégio das Artes coimbrão, nos colégios de Lisboa, Braga, da Índia e do Brasil, continuam a servir-se do teatro como exercício de conversação latina e como número de festas comemorativas para visitas ilustres (pessoas régias, provinciais, prelados, etc.) ou para grandes acontecimentos escolares (distribuições de

prémios), tal como tinham feito os professores bordaleses trazidos por André de Gouveia. Os géneros mais representados eram: a tragédia bíblica (predominante no século XVI); a fantasia alegórica já cultivada por Naharro e Gil Vicente, denominada (como na *Compilação* dos autos vicentinos, 1562) de *tragicomédia* e enquadrada numa cenografia que pretende deslumbrar; a tragédia hagiográfica (dominante desde 1619), e espectaculosas pastorais, sobretudo pretextadas na história de David (frequentes sob o domínio filipino). A grande novidade apresentada em Portugal pelo teatro escolar jesuíta foi uma encenação enriquecida com as criações cenográficas italianas do século XVI: os panos de fundo pintados segundo as leis da perspectiva, mutações mecânicas de cenário, decoração e guarda-roupa aparatosos, efeitos de acompanhamento instrumental ou coral. As personagens contavam-se em regra por dezenas (ou centenas); os coros serviam, mesmo nas tragédias, de entremez vistoso, e a intenção edificante era condimentada com cenas truculentas, duelos oratórios ou sentenciosos, cortejos, marchas sob fanfarras e pendões, caçadas, bailados e apoteoses finais.

Na sua fase final, do tempo de D. João V, a coreografia e a cenografia jesuíta atingirão o apogeu, com profusão de bastidores movidos à máquina, dispostos em profundidade, coros à vista ou ocultos, e complicados conjuntos de *ballet*. Mas nunca se igualou a magnificência da tragicomédia *A Conquista do Oriente*, representada no Colégio de Santo Antão por ensejo da visita de Filipe II (de Portugal) em 1619, cujo guarda-roupa, reunido por empréstimo de conventos, igrejas e famílias fidalgas, contava alguns milhares de pedras preciosas, tecidos e baixelas riquíssimas, num estendal espalhafatoso. Deve acrescentar-se que o conteúdo ideológico, psicológico ou poético deste teatro não tem originalidade. A *Ratio Studiorum*, admitindo-o como exercício escolar, recomendava a seu respeito a máxima cautela, excluindo a intervenção de personagens femininas, o uso de outra língua que não fosse o latim e preceituando o confinamento a assuntos pios. Entre os dramaturgos jesuítas neolatinos cujas peças se representavam em Portugal destaquemos apenas, pelos méritos literários e por certo cunho temático algo nacional (advertências veladas a D. Sebastião, certo aparente anticastelhanismo), o P.ᵉ Luís da Cruz, ou Ludovicus Crucius, cujas *Tragicae Comicaeque Actiones* foram impressas em Lião, 1605.

Criação da escola teatral espanhola

É a partir da obra vicentina e daquelas que nela convergiram que se cria a notável escola teatral espanhola do século XVII. Pela importância que ela assume entre nós até meados do século XVIII, vamos resumir a sua evolução.

Lope de Rueda (falecido em 1565) percorre durante anos as regiões do Sul da Espanha com a sua companhia de actores profissionais, que se assemelha às da *commedia dell'Arte* italiana. Filipe II de Espanha, em 1598, a poucos meses da morte, lança sobre o teatro profano uma proibição que não vigora muito tempo; mas acontece, ao mesmo tempo, que alguns prelados protegem os espectáculos cénicos, vinculando-os às grandes festividades, como a do Corpo de Deus ou as dos santos padroeiros das cidades, ou delas extraindo rendimentos para hospitais e outras instituições beneficentes. Estas circunstâncias impulsionam em Espanha, no século XVII, uma floração de autos sacramentais, que ainda continuam, enriquecendo-a, a

tradição do teatro medievo. No mesmo momento em que aqui conhece uma revivescência fulgurante, o teatro litúrgico agoniza em França, onde acaba por ser proibido. Os principais dramaturgos seiscentistas espanhóis são por isso clérigos, por vezes «familiares do Santo Ofício», o que condiciona sensivelmente o significado e a técnica da escola, assinalando-lhe uma orientação consonante com a Contra-Reforma e toda a ideologia do absolutismo espanhol. No entanto, o contacto popular que o teatro consegue manter, e que é mesmo indispensável aos desígnios eclesiásticos a que então obedece, faz que nele ressoem certos anseios, preocupações e tendências enraizadas do povo espanhol.

Nos últimos anos de Filipe II, que reinou de 1556 a 1598, anos já ensombrados pela derrota da Invencível Armada (1588), assiste-se à lenta ascensão da tragédia de tema patriótico e do drama de costumes, tingidos de naturalismo renascentista, com Juan de la Cueva e Cervantes. Lope de Vega (1562-1635) finalmente, esse «monstro da natureza» que escreveu mais de duas mil peças teatrais, não apenas desenvolve o auto sacramental, como cria de vez a comédia espanhola de *capa e espada*, com acção rápida e emaranhada, toda assente nos conflitos e equívocos levantados por *pontos de honra* à hombridade tradicional dos heróis. O *ponto de honra* deste género dramático retintamente espanhol reduz-se por vezes a um prurido formalista, que leva duelistas e vingadores a baterem-se no palco (como na vida real) por preconceitos de classe próprios da velha aristocracia; intervêm, por outro lado, nestas peças, figuras régias, quer para dirimir os conflitos mais graves, quer para se vencerem a si próprias nos seus erros, exprimindo uma idealização do absolutismo. Mas Lope faz entrar nos quadros destas idealizações certos casos da lenda espanhola em que magistrados concelhios ou figuras populares dão também a sua lição de honra, sob final sanção do rei, a aristocratas degenerados e até a reis que são levados a reconsiderar. Na medida em que consegue identificar a Nação com um absolutismo idealmente justo, Lope ergue uma crítica ao feudalismo; e as suas qualidades de concepção poética, de versificação penetrantemente lírica, mantêm o culto renascentista do amor e das forças criadoras da natureza humana.

A escola de Lope conserva de início o tratamento optimista, épico e pundonoroso de temas nacionais (Guillén de Castro, 1569-1631, Luis Vélez de Guevara, 1579-1644, Ruiz de Alarcón, 1581-1639, Tirso de Molina, 1571-1648), repudiando os preceitos clássicos que nessa época tanto preocupavam críticos e doutrinários teatrais franceses. Neles a acção à vista do espectador predomina sobre as falas que definem caracteres ou situações; o desenvolvimento da intriga salta fora de estritas unidades de tempo e de lugar, interrompendo-se apenas sob a pressão de arroubos líricos. Enraíza-se o profissionalismo teatral por conta das confrarias religiosas, primeiro nos pátios das hospedarias (corrales) de Sevilha, o grande empório das Índias Ocidentais, depois nos de Madrid, onde, desde inícios do último quartel do século XVI, os principais teatros funcionavam quase diariamente e havia cerca de uma dezena de companhias de actores em concorrência.

O reinado de Filipe IV (1621-1665) coincide com o apogeu da voga do teatro, mas o seu alcance ideológico altera-se profundamente. Já em Tirso de Molina, que consagrou o tipo depois universalizado de D. Juan Tenório, a natureza humana parece irresistivelmente obsessionada pelo pecado, a alma do drama tende a cifrar-se na busca, por parte dos protagonistas, de uma felicidade quase metafísica, através do mal e do logro. Em Calderón de la Barca (1600-1681) as personagens esvaziam-se de psicologia ou de consistência social e convertem-se em alegorias, salvo dentro dos limites em que a influência lopesca se mantém. Tal como acontecerá com os dramaturgos simbolistas, por exemplo, Maeterlinck, Calderón, nas suas

peças significativas, dir-se-ia pôr em causa a realidade objectiva da vida terrena, que se mantém apenas como verificação ou contrastaria das virtudes e sobretudo dos pecados por que cada um é responsável (*La Vida es Sueño*). Neste idealismo que parece preferir a morte ao pecado, neste avesso do naturalismo que, embora por entre contradições fundamentais, pulsava ainda em Camões, Lope e Cervantes, o teatro deixa de ser uma representação plástica da vida; a vida é que se reduz, na concepção calderoniana, a um palco de alegorias teológicas. O tema da dança da morte, que obsessionara já a primeira fase decadente do feudalismo (a fase pré-absolutista), inspirara a *Barca da Glória* e o *Breve Sumário da História de Deus* de Gil Vicente, culmina em *El gran Teatro del Mundo*, peça que, como nenhuma outra, assinala o sentimento da inanidade que acompanha a derrocada filipina.

Bibliografia

Sobre Gil Vicente

1. Textos

- A 1.ª ed de conjunto das obras de Gil Vicente foi publicada em 1562, Lisboa, com o título *Copilaçam de todalas obras* de Gil Vicente, pelo filho do autor, Luís Vicente Declara este no prólogo que o pai começara e deixara incompleta a compilação dos seus autos, e que ele, Luís Vicente, acrescentara as obras de que pudera haver notícia. Declara também que se dera ao trabalho de «apurar» as obras paternas Nela se lê ainda uma dedicatória do próprio Gil Vicente a D João III, para a ed impressa, que chegara a concluir. A *Copilaçam* serviu de base a todas as ed posteriores Destas, só uma, a de 1586, é anterior ao séc XIX, e foi catastroficamente mutilada pela Censura; contém um auto — o *D. Duardos* — em que o editor não seguiu a ed prínceps, mas sim uma folha volante já emendada pela Censura, antes de 1551 Passaram perto de 250 anos antes que a *Compilação* voltasse a ser impressa, em Hamburgo, 1834, por Barreto Feio e J Monteiro, ed que marca o início dos estudos vicentinos e a restauração de tal obra nos palcos portugueses
- Das ed modernas são mais acessíveis, embora muito imperfeitas, as de Mendes dos Remédios, em três tomos, Coimbra, 1907, 1912 e 1914, com pref e glossário, a de Marques Braga, na col «Clássicos Sá da Costa», 6 vols , com pref., notas e glossário, a do Porto, 1965, 1 vol. em papel-bíblia, sem indicação de organizador nem critério expresso de fixação dos textos Reprod. fac-similada, mas inabilmente retocada, da *Compilação*, Lisboa, 1928.
- Os autos da *Mofina Mendes* e *da Alma*, segundo a *Compilação*, estão fac-similados em Silveira, Sousa da *Dois Autos de Gil Vicente*, 3.ª ed , Fund da Casa de Rui Barbosa, Rio, 1973
- Ed. da *Compilação*, com introd e texto normalizado por M. Leonor Carvalhão Buescu, 2 vols., IN-CM, 1984
- Apesar da tentativa de Pimpão Costa, em *Obras Completas de Gil Vicente*, Barcelos, 1956, falta ainda uma ed. crítica ao conjunto da produção vicentina.
- A *Copilaçam* não inclui todas as obras de Gil Vicente. Três autos, de publicação avulsa, provavelmente em vida do autor, foram proibidos pela Inquisição e desapareceram definitivamente. *Auto da Aderência do Paço, Auto da Vida do Paço e Jubileu de Amores.* Um auto não incluído na *Copilaçam*, o *Auto da Festa*, foi descoberto numa folha volante quinhentista, e publicado pelo conde de Sabugosa em fac-símile (1906, reed 1909) Finalmente, dois autos anónimos foram também reivindicados para Gil Vicente, por Révah, que os editou no vol. *Deux autos méconnus de Gil Vicente*, Lisboa, 1948. *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia* e *Obra da Geração Humana*, mas surgiram ponderosas objecções a tal atribuição
- Anteriormente à *Copilaçam*, o próprio Gil Vicente editara alguns dos seus autos em folhas volantes Dessas edições apenas se conhecem a do *Auto da Moralidade (Barca do Inferno)*, de cerca de 1518, reeditado por I S. Révah em *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente, I, édition critique du premier Auto das Barcas*, Lisboa, 1950 (reed Lisboa, «O Mundo do Livro», 1959, com introd. de Révah), da *Tragicomédia D Duardos*, como vimos, reed com estudo e notas de Dámaso Alonso, Madrid, 1942; e do *Pranto de Maria Parda* (1522), reeditado por Luciana Stegagno Picchio, Nápoles, 1963. Uma folha volante quinhentista da *Farsa de Inês Pereira*, editada por I S Révah *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente, II, édition critique de l'Auto de Inês Pereira*, Lisboa, 1955, reproduz provavelmente o texto de uma ed. anterior à *Compilação*.

- O confronto das ed. feitas em vida de Gil Vicente (ou seus vestígios) com a *Copilaçam* de Luís Vicente mostra que esta, além de incompleta, é defeituosa. O compilador modernizou, sem grande critério, a língua do original, alterou, suprimiu e acrescentou versos. As discrepâncias são principalmente visíveis entre as duas versões do *Auto da Barca do Inferno*, a da *Compilação* e a da folha volante quinhentista. Quem queira inteirar-se do problema encontra elementos nos trabalhos já mencionados de Révah, I. S.: *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, I e II, em artigos ou comunicações de L. Stegagno Picchio, em Teyssier, Paul. *Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente*, em *Critique Textuelle Portugaise*, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp. 123--130, e em Askins, Arthur Lee-Francis: «Notes on Pre-1536 Portuguese Theatrical Chapbooks», in *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, pp. 301-310 (com indicações textuais e bibliográficas sobre literatura de cordel teatral quinhentista).
- Edições críticas parciais e de textos únicos: *Tragicomédia de Amadis de Gaula*, por T P. Waldron, Manchester, 1959; *Comédia del Viudo*, prólogo e notas de Alonso Zamora Vicente, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1962; *Comédia de Rubena*, introd. e notas de Giuseppe Tavani, Roma, 1965; *Gil Vicente, Farces and Festival Plays*, texto, introd. e notas de Thomas R Hart, University of Oregon, 1972. Da *Tragicomédia D. Duardos* há uma ed. diplomática baseada no confronto dos dois textos existentes (v *supra*), por Stephen Reckert, na sua obra *Gil Vicente: espírito e letra*, Gredos, 1977.
- *Invenções e Cousas de Folgar*, textos de Anrique da Mota do *Cancioneiro Geral* e o *Velho da Horta*, intr., fixação e notas de José de Oliveira Barata, Minerva, 1994. Em 1982 Neil T. Miller editou as *Obras* de Henrique da Mota, Sá da Costa, Lisboa.
- Durante os sécs. XVI, XVII e XVIII realizaram-se várias edições avulsas populares de certos autos vicentinos, principalmente dos autos das *Barcas*, do *Auto da Mofina Mendes*, do *Juiz da Beira*, do *D Duardos* e do *Pranto de Maria Parda*. Gil Vicente era, pois, um dos autores predilectos da chamada «literatura de cordel» Encontra-se uma bibliografia completa das antigas edições vicentinas em Freire, Braamcamp: *Vida e Obras de Gil Vicente, «Trovador, Mestre da Balança»*, Porto, 1919, reed. Lisboa, 1944.

2. Antologias e edições escolares

- Pululam as ed avulsas modernas dos Autos: da *Alma*, de *Inês Pereira*, da *Exortação da Guerra*, do *Auto da Cananeia*, de *Quem Tem Farelos?*, do *Auto da Índia* e da *Barca do Inferno*, entre outras. Antologia de autos vicentinos em português, sob o título *Teatro de Gil Vicente*, por António José Saraiva, col. «Antologias Universais», 4.ª ed., Dinalivro, Lisboa, 1968, com pref., notas e vocabulário; e outra, mais antiga, na col. «Lusitânia», Porto
- A Fund. Casa de Rui Barbosa editou *Dois Autos de Gil Vicente (Mofina Mendes e da Alma)*, 1972, Rio de Janeiro, com apresentação de Maximiano da Silva Carvalho/Cleonice Berardinelli e explicação de Sousa da Silveira.
- As principais peças satíricas estão reunidas no vol. *Sátiras Sociais*, notas e estudo por Maria de Lourdes Saraiva, Publ. Europa-América, Lisboa, 1975.

3. Estudos

Obras clássicas, ainda muito importantes, mas que devem ser cotejadas com estudos actualizados:

- Freire, Anselmo Braamcamp: *Vida e Obras de Gil Vicente, «Trovador, Mestre da Balança»*, Porto, 1919, reed. Lisboa, 1944 (obra que fixa os principais dados cronológicos, bibliográficos e históricos)
- Pratt, Óscar de: *Gil Vicente, notas e comentários*, Lisboa, 1931 (discutiu renovadoramente, entre outras coisas, a cronologia, classificação e intenção de várias peças).

- Pimpão, A. Costa: *História da Literatura Portuguesa*, t. II, Coimbra, 1947.
- Carvalho, Joaquim de: *Os Sermões de Gil Vicente e a arte de pregar*, in *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do séc. XVI*, «Acta Universitatis Conimbrigensis», Coimbra, 1948.
- Vasconcelos, Carolina Michaëllis de: *Notas Vicentinas*, reunidas num volume, Lisboa, 1949 (importante reunião de dados eruditos variados).
- Révah, I. S.. *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*, I e II, Lisboa, 1951-55.

Trabalhos mais recentes:

- Moser, Fernando de Melo: *Liturgia e iconografia na interpretação do «Auto da Alma»*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 3.ª série, n.º 6, 1962
- Martins, Mário: in *Estudos de Cultura Medieval*, Lisboa, 1969; e *Introdução Histórica à Vidência do Tempo e da Morte*, I, Braga, 1969 (permite úteis relacionações do teatro vicentino com as *Laudes* de Mestre André Dias, com a tradição geral e nacional de prantos fúnebres literários e ainda com o tema da dança da morte). Do mesmo autor: *Gil Vicente e o Texto dos Livros de Horas*, in «Colóquio/Letras», n.º 3, Setembro 1971.
- Saraiva, António José: *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, 1942, reed. 1965, Lisboa; *História da Cultura em Portugal*, vol II, cap III; e *Poesia e Drama (Bernardim, Gil Vicente, Cantigas de Amigo)*, Gradiva, 1990.
- Teyssier, Paul: *La Langue de Gil Vicente*, Paris, 1959 (análise linguística e estilística); *Gil Vicente — o autor e a obra*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1982 (síntese excelente); *Interpretação do «Auto da Lusitânia»* (interpretação coerente do esquema da peça), in *Temas Vicentinos*, IN-CM, 1992.
- Sobre a versificação e a pronúncia: Cunha, Celso: *Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro auto das Barcas de Gil Vicente*, in *Língua e verso*, 3.ª ed. rev., Sá da Costa, Lisboa, 1984 (e também em *Estudos de Versificação Portuguesa*, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1982).
- Keats, Laurence: *The Court Theatre of Gil Vicente*, Lisboa, 1962, trad. port. *Teatro de Gil Vicente na Corte*, Teorema, 1988.
- Malkiel, Maria Rosa Lida de. *Para la génesis del «Auto de la Sibila Cassandra»*, in *Estudios de Literatura Española y Comparada*, Buenos Aires, 1966.
- Lopes, Óscar: *O Sem-Sentido em Gil Vicente*, in *Ler e Depois*, Porto, 1969, 3.ª ed., 1971.
- Tomlins, Jack E.: *Toward an aesthetic of Gil Vicente's drama*, in «The Journal of The American Portuguese Cultural Society», II, n.ºs 1-3, 1968.
- Hart, Thomas R. *The dramatic unity of Gil Vicente's «Commedia de Rubena»*, «Bulletin of Hispanic Studies», 46, n.º 2, Abril 1969; *Gil Vicente, Farces and Festival Plays*, University of Oregon, 1972.
- Asensio, Eugenio: *De los momos cortesanos y los autos caballerescos de Gil Vicente*; *Las Fuentes de las Barcas en Gil Vicente*, *El auto dos Quatro Tempos de Gil Vicente*. Estes três estudos estão publicados em *Estudios Portugueses*, do mesmo autor, Paris, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974.
- Post, H. Howens: *As Obras de Gil Vicente como elo de transição entre o drama medieval e o teatro do Renascimento*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», 9, Paris, 1975.
- Barata, José Oliveira. *O vilão às avessas de seu mundo*, sep. «Biblos», Coimbra, vol. 51, 1975 (estudo contrastivo entre peças de Gil Vicente e outras do seu quase contemporâneo veneziano Angelo Beolco, dito Ruzzante).
- Saraiva, J. Hermano: *Testemunho social e condenação de Gil Vicente*, Lisboa, 1976.
- Reckert, Stephen: *Gil Vicente, espiritu y letra*, ed. Gredos, Madrid, 1977; *Gil Vicente e a Génese da «Comédia Espanhola»*, na col. *Temas Vicentinos*, 1992; *Espírito e Letra de Gil Vicente*, IN-CM, 1983.
- Rebelo, Luís Francisco: *O Primitivo Teatro Português*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. (Contém antologia, incluindo descrições de momos e textos neles utilizados.)

- Osório, Jorge Alves: *O Testemunho de Garcia de Resende sobre o Teatro Vicentino. Algumas Reflexões*, sep. de «Humanitas», vols. 31-32, 1979, Coimbra, pp. 71-96. (Contraste entre os momos de ostentação áulica e os entremezes populares; concepção vicentina de comédia como forma dramática mais categorizada do ponto de vista retórico e exemplarista.)
- Tavani, G.: *Gil Vicente e a «Comédia de Rubena»*, in *Estudos Portugueses*, IN-CM, 1988, pp. 399-412.
- Convém compulsar o «Bulletin d'histoire du théâtre portugais», 1950-54, onde, entre outros, se publicaram estudos e edições críticas de vários autores, depois saídos em volume, e ainda bibliografias dos estudos publicados entre 1947 e 1950
- Para informação bibliográfica exaustiva, mas não crítica, e já desactualizada, consultar *Bibliografia Vicentina*, ed. da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1942. Constantine C. Stathotos publicou em «Sillages», *1977/75*, Poitiers, pp. 127-156, uma extensa bibliografia anglo-americana, incluindo recensões, 1940-75, sobre Gil Vicente.
- Para dados mais actualizados, incluindo bibliografia, consultar Picchio, Luciana Stegagno: *Storia del Teatro Portoghese*, Roma, 1964 (trad. portuguesa corr. e aumentada, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969), e *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969 (um dos textos que inclui, e que contesta a importância dos arremedilhos jogralescos como precursores de Gil Vicente, está traduzido em *A Lição do Texto, Filologia e Literatura, I — Idade Média*, Edições 70, 1979); e ainda vários dos *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, nomeadamente o de Asensio, Eugenio: *Gil Vicente y su duda con el humanismo. Luciano, Erasmo, Beroaldo*, pp. 277-300, e os de José L. A. Hernández, Cleonice Berardinelli, Stephen Reckert, M. I. Resina Rodrigues, C. C. Stathotos e Stanislav Zimia. Ver ainda números especiais comemorativos do quinto centenário vicentino da revista «Vértice» (XXV, n.os 264-66, Set. a Nov. 1965) e do suplemento literário de «O Estado de S. Paulo» (1965-12-04)., e ainda AAVV: *Temas Vicentinos, Actas do Colóquio em Torno da Obra de Gil Vicente*, 1988, ICALP, 1992, sobretudo Palla, Maria José: *O parvo e o mundo às avessas em Gil Vicente*; Picchio, L. S.: *O Purgatório de Gil Vicente estado ou lugar* (interessante exposição de um assunto então ainda em questão na ortodoxia católica); Zimia, Stanislav: *O sentido alegórico do «Auto de la Sibila Cassandra»*.

Sobre a «Escola Vicentina», Teatro Jesuíta e Espanhol

Textos

- São muito insatisfatórias as eds. de que em geral se dispõe para o estudo dos autores de literatura dramática de cordel no séc. XVI. O estudioso poderá encontrar uma extensa bibliografia das eds. antigas à entrada do capítulo *Os Continuadores de Gil Vicente*, pp. 97-102 da *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. II, cap. de Matos Sequeira. *A Primeira parte dos autos e comédias portuguesas*, de 1587, teve repr. fac-similada na Editorial Lysia, Lisboa, 1973, pref. de Hernâni Cidade e nota bibliográfica de José V. de Pina Martins.

Edições modernas:

- Ed. fac-similada de *Dezanove Autos Portugueses* que se acham na Biblioteca Nacional de Madrid, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 1922, reed. pela Rev. *Ocidente*, 1969
- *Autos de António Prestes*, por Tito Noronha, 1871 (muito incorrecta), e ed. mais recente na col. «Clássicos Sá da Costa».
- *Autos da Ave-Maria e dos Cantarinhos*, Lisboa, 1889, *Auto da Ave-Maria de António Prestes*, ed. crítica e análise por Simone Ribet, multigrafado com 4 fac-símiles, Fac. de Letras de Bordéus, 1961 Reed. fac-similada. Lisboa. 1973.

- Pimentel, Alberto: *Obras do Poeta Chiado*, Lisboa, 1889 (ed. incorrecta).
- *Prática de oito figuras*, de Ribeiro Chiado, ed. com nota preambular de Maria de Lourdes Belchior Pontes, «O Mundo do Livro», Lisboa, 1961
- *Prática dos Compadres*, de Ribeiro Chiado, ed. apresentada por Luciana Stegagno Picchio, «O Mundo do Livro», Lisboa, 1964.
- *Auto da Natural Invenção*, ed. conde de Sabugosa, Lisboa, 1917
- *Autos de A. Ribeiro Chiado*, vol I, por Cleonice Berardinelli/Ronaldo Menegaz, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1968, *Teatro de A Ribeiro Chiado (Autos e Práticas)*, C Berardinelli/R. Menegaz, *Lello & Irmão*, 1994
- *Auto do Físico*, de Jerónimo Ribeiro, ed de F M Esteves Pereira, «Monumentos de Literatura Dramática Portuguesa», Lisboa, 1918
- *Auto de Santo Aleixo*, de Baltasar Dias, Porto, 1907
- *Auto de Santa Catarina* e *Auto da Malícia das Mulheres*, do mesmo autor, respectivamente, Lisboa, 1864, e Porto, 1863 (outras peças de Baltasar Dias estão incluídas em *Floresta de Vários Romances*, 1868)
- *Autos e trovas de Baltasar Dias*, pref., notas e glossário de Alberto F. Gomes, Funchal, 1961, e IN-CM, 1984
- *Auto de Santa Bárbara*, de Afonso Álvares, Porto, 1907
- *Auto do Bem-Aventurado Senhor Santo António*, ed fac-similada, Porto, 1962; há outra ed do *Auto de Santo António*, com pref e notas de Almeida Lucas, sep da «Revista de Portugal», 1948.
- *Auto da Paixão de Jesus Cristo*, de Francisco Vaz, Porto, 1893.
- O «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais» editou *Auto dos Sátiros*, peça anónima (tomo I, n.° 2, 1950, reimpresso em Asensio, Eugenio *Estudios Portugueses*, 1974); *Príncipe Claudiano*, de Baltasar Dias (t. II, n.° 1, 1951), *Auto de S. Vicente*, de Afonso Álvares (t. II, n.° 2, 1951), *Auto de Santo Aleixo*, de Baltasar Dias (t. III, n.° 2, 1952), reproduzido em Rebelo, Luís Francisco: *Teatro Português*, vol. I, 1.° vol, 1959.
- *Auto dos Dois Ladrões*, de António de Lisboa, ed. fac-similada por Eduardo Cafezeiro, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1969 Texto prínceps (completo) e restituição crítica (incompleta) por Almeida Lucas, na «Labor», n.os 112-114 e 116, 1951
- Ed recente do *Auto das Regateiras*, de António Ribeiro Chiado, com introd. e notas de Giulia Lanciani, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970
- *Estudos do Teatro Português*, Dom André, ed do texto anónimo de 1625, «Arquivos do Centro Cultural Português», XIII, 1978, pp 523-569
- *O Auto das Padeiras chamado da Fome ou do Centeio e Milho*, texto anónimo do séc. XVI, ed. crítica e anotada por Maria José de Lencastre, Braga, 1982
- *Cena Policiana*, de Anrique Lopes, e *Auto de Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto, por João Ribeiro na «Revista da Língua Portuguesa», Rio de Janeiro, Novembro de 1919 e Março de 1921.
- *Auto de Vicente Anes Joeira*, anónimo, reprod. fac-similada de duas ed. quinhentistas, introd., leitura crítica, notas e índice lexical por Cleonice Berardinelli, Rio de Janeiro, 1963.
- Machado, Simão *Comédias Portuguesas*, 1.ª ed 1601, Lisboa; 2.ª e 3.ª ed. 1631, *ibidem*; 4.ª ed. 1706, *ibidem*. *Comédia de Dio*, ed. crítica, com introd. e comentários por Paul Teyssier, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969
- *Auto de Dom André*, leitura e apresentação de Maria José Palla, IN-CM, 1993 (faz parte, sem nome de autor, dos *Dezanove Autos*, confrontado com cópias de 1625).
- De Anrique da Mota, além das três ed. do *Cancioneiro Geral*, que contém os seus textos dramáticos conhecidos, há uma ed. da *Farsa do Alfaiate*, por Leite Vasconcelos, Lisboa, 1924, e a inclusão da *Farsa do Hortelão* em Pimpão, A. J Costa, *Poetas do Cancioneiro Geral*, col. «Clássicos

Portugueses». Ver na *História do Teatro* de Luciana S. Picchio referências a outras peças teatrais anónimas, dispersas ou perdidas do séc. XVI, incluindo os textos religiosos dramatizados de Francisco da Costa, incluídas no *Cancioneiro de D. Maria Henriques*, ed. Lisboa, 1956.

- Foi editada uma tradução de uma tragédia em latim, *Eduardus*, de Diogo de Paiva de Andrade (n. 1576-1660), por J. N. Pereira Pinto, sob o título port. de *A Tragédia de Eduardo*, IN-CM, 1986 Escrita c. 1650-60, tem como assunto a morte no cativeiro castelhano de D. Duarte de Bragança. Caracteriza-se por uma ideologia proselítica católica e restauracionista e conforma-se com o modelo de tragédia sentenciosa e oratória de Séneca.
- O realizador Manoel de Oliveira filmou, sob o título de *Acto da Primavera*, a *Paixão de Francisco Vaz*, representada por populares de uma aldeia transmontana.

2. Antologias

- Rebelo, Luís Francisco: *Teatro Português: Das Origens ao Romantismo.*

3. Estudos

- Além da *História do Teatro Português* de Teófilo Braga, 4 vols , Porto, 1870-71, e da *Escola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Teatro Nacional*, Porto, 1898, do mesmo autor, obras hoje antiquadas mas ainda úteis, podem ler-se o segundo capítulo, já atrás citado, de Matos Sequeira, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* e a obra do mesmo autor *Teatro de Outros Tempos*, Lisboa, 1933; a monografia de Eugenio Asensio sobre *El Teatro de António Prestes*, «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», t. V, n.° 1, 1504, reimpressa in *Estudios Portugueses*, 1974; o estudo de Maria de L Belchior Pontes, sobre teatro de Chiado, in *Os Homens e os Livros*, Lisboa, 1971; os estudos incluídos em *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, ciclo de conferências promovidas por «O Século» e editadas em 2 vols., 1947-49; Frèches, Claude-Henri. «*Comédias de Simão Machado*», in «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», t. II, n.° 2, 1951, e t. III, n.° 1, 1952, e *Le Théâtre Néo-Latin au Portugal* (1550-1745), Paris-Lisboa, 1964, que examina minuciosamente as principais peças jesuítas representadas em Portugal. (Recensão importante por L. Stegagno Picchio, in «Cultura Neolatina», XXIV, 1964, fasc. 2-3, Módena.)
- Gomes, Alberto Figueira: *Poesia e dramaturgia populares do século XVI — Baltasar Dias*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1983
- Visão actualizada de conjunto e ampla bibliografia em Picchio, L. Stegagno. *História do Teatro Português*, atrás mencionada.
- Teyssier, Paul: *Le théâtre populaire portugais après Gil Vicente: quelques travaux imprimés et inédits*, in «Bulletin des Études Portugais et Brésiliennes», t. 44-45, Institut Français de Lisbonne, 1983-85, pp. 44-45 (actualiza, com indicação de edições críticas, inéditas, a bibliografia de Picchio, L Stegagno: *História do Teatro Português*, Lisboa, 1964)
- Deswarte, Sylvie: *Francisco de Holanda ou o Diabo vestido à italiana* (contém uma análise de o *Auto da Ave-Maria, Temas Vicentinos*, ICALP, 1992, pp. 43-72
- O vol. *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos*, de Mário Vieira de Carvalho, IN-CM, 1993, contém como Anexo 1, pp. 301-306, um mapa do Teatro dos Jesuítas em Portugal (1550-1739) continuado por outros de teatro nas cortes e no público de D. João V, D José e análise estatística.
- Para aspectos gerais do teatro espanhol e europeu, Dzhivelégov, Boiadzhiev/Ignatov: *História del Teatro Europeo*, trad castelhana, Buenos Aires, com trad. portuguesa, e os dois primeiros vols. de *Histoire du Théâtre* da col. «Marabout Université», trad. franc. rev. e aum. da *Storia Universali del teatro drammatico* de Vito Pandolfi, Turim, 1964. Para o teatro medieval, Aubailly, Jean-Claude: *Le Théâtre Médiéval Profane et Comique*, Larousse, 1975.

Capítulo III

BERNARDIM RIBEIRO

Pouco se sabe documentalmente de Bernardim Ribeiro, além de que colaborou no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Pode portanto supor-se que pertenceu, como Sá de Miranda, Gil Vicente e Garcia de Resende, à roda dos poetas palacianos. Um dos pastores da écloga *Jano e Franco* chama-se Franco de Sandomir, o que parece ser um anagrama ligeiramente alterado do nome de Francisco de Sá de Miranda, que teria sido, nesse caso, seu companheiro. Não está provada, embora seja verosímil, a identificação do poeta com um seu homónimo que frequentou a Universidade de Lisboa entre 1507 e 1511, e que em 1524 foi nomeado escrivão da câmara. Na écloga Basto, redacção anterior a 1544, Sá de Miranda fala do seu «bom Ribeiro amigo» como já falecido (versos 397-398).

Uma alusão claramente autobiográfica à «aldeia que chamam Torrão», assim como outra alusão a um «monte» e rápidos apontamentos da paisagem alentejana permitem-nos supor, com algumas probabilidades de acerto, que Bernardim Ribeiro era do Alto Alentejo, da actual Vila do Torrão.

Data de 1536 a primeira impressão (provavelmente já póstuma) de uma écloga sua (a de Silvestre e Amador) sob o título *Trovas de dous pastores*. Em 1554 são editadas em Ferrara, na oficina do hebreu emigrado Abraão Usque, as suas obras, juntamente com as de Cristóvão Falcão e vários outros. Em 1557 sai nova edição em Évora da *Menina e Moça*, continuada certamente por outro autor, com nova redacção e novos capítulos.

A propósito da *Menina e Moça* aventuram-se algumas hipóteses que adiante serão resumidas.

As obras menores e as éclogas

Não contando com as poesias que também são atribuídas a Cristóvão Falcão, as obras conhecidas como sendo de Bernardim Ribeiro são: diversas

cantigas, vilancetes, esparsas e outras composições incluídas no *Cancioneiro Geral*; cinco éclogas; a sextina heptassilábica *Ontem pôs-se o sol, e a noute*, com mais duas poesias; e o *Livro da Menina e Moça*.

A colaboração no *Cancioneiro* pouco tem, à primeira vista, de pessoal: são peças de cortesia amorosa e dialéctica sentimental, em que as relações e os sentimentos vêm referidos abstractamente segundo um estilo e uma versificação usados por outros poetas do *Cancioneiro*, como Sá de Miranda.

As éclogas podem considerar-se, até pela sua estrutura versificatória (estâncias de 10, e num caso de 9, redondilhas maiores), como desenvolvimento das cantigas do *Cancioneiro* em que as estâncias, deixando de sujeitar-se a motes, passassem a ligar-se entre si por uma intriga amorosa-pastoril, mais ou menos entretecida de alusões autobiográficas e de elementos convencionais, tal o emagrecimento do gado devido à incúria do pastor enamorado. As contradições do sentimento amoroso podem assim exprimir-se mais estremecente.

A écloga, género helenístico consagrado pelo grego siracusano Teócrito (século IV a. C.) e seus discípulos Mosco e Bíon, tendeu sempre, sobretudo desde que Virgílio a assimilou, para um certo convencionalismo, pois exprime, em regra, a nostalgia da vida campestre tal como a idealiza o amaneiramento cortesanesco. Como quadro de costumes que foi na origem, apresenta normalmente uma estrutura dialogal; pelo que ora tende para a encenação dramática (Encina, Gil Vicente), ora se desenvolve em sentido novelesco, geralmente entremeando prosa e verso (*Ameto* de Boccaccio, *Arcádia* de Sannazzaro, *Diana* de Montemor), ora se transforma num diálogo contrastivo. Em Bernardim predomina a última tendência; uma das éclogas desdobra-se em solilóquio (a de *Jano*); três limitam-se a contrastar o desabafo lírico com os conselhos do bom senso; outra (a de *Jano e Franco*) esboça uma acção sobre o motivo do sapato da Gata Borralheira, mas logo se converte em monólogo lírico. O gado, uma paisagem em que há um rio, matas, às vezes um «monte» alentejano, servem de fundo ao diálogo ou monólogo dos pastores.

Nesta parte versificada da obra de Bernardim Ribeiro — tanto as líricas do *Cancioneiro Geral*, como as éclogas — encontramos alguns temas e lugares-comuns característicos daquele *cancioneiro*. Bernardim hipostasia a Esperança, o Cuidado, a Mudança, o Tempo, o próprio Eu convertido em objecto, ou *Mim*. Combina-os, opõe-nos num jogo de extrema subtileza e de denso significado. A emoção como que se desentranha do sujeito, se objectiva em relação a ele, num desdobramento múltiplo da personalidade, que fica como que assistindo a esse jogo das coisas no qual se converte: o Eu contempla o Mim, o Cuidado, a Esperança, a Mudança que ele próprio foi ou está sendo. Na finura

com que se exprime uma tal alienação psíquica, há um amaneiramento quase gramatical que é precursor do de Fernando Pessoa:

> *De esperança em esperança*
> *me levou após si*
> *grande engano ou confiança.*
> *Se me isto tomara outrora*
> *cuidara de ver-lhe a fim.*
> *Mas que hei-de cuidar já agora*
> *sem esperança e sem mim?*

ou

> *Dentro do meu pensamento*
> *há tanta contrariedade*
> *que sento contra o que sento*
> *vontade e contra-vontade.*

Outro aspecto que salta à vista nestas composições é um certo apego narcísico à dor, ou talvez melhor, uma vontade de viver a dor até ao fim, de a transcender compreendendo-a. Voltaremos a encontrar isto a propósito da *Menina e Moça*. São de notar igualmente breves anotações pictóricas da paisagem — por exemplo, o espectáculo dado pelas patas movendo-se na água —, à primeira vista surpreendentes neste poeta introvertido.

Apesar do seu tradicionalismo métrico, Bernardim evidencia uma formação mais renascentista que a que já se revela no *Cancioneiro Geral*. São disso prova quer a concepção de vida das suas novelas, quer o cultivo da écloga e da sextina, quer certos vestígios mais ou menos claros e directos de Virgílio, Ovídio, Petrarca, Sannazzaro e Boccaccio, ou da novela sentimental castelhana.

A écloga «Crisfal». Problema que levanta

Editada primeiro anonimamente, a écloga dita «de Crisfal» aparece reeditada em Ferrara, 1554, juntamente com a obra de Bernardim Ribeiro e atribuída em nome da fama pública a Cristóvão Falcão, a cujos amores precoces e infelizes com D. Maria Brandão seria alusiva.

Bouterweck, o primeiro historiador crítico da nossa literatura, e D. Carolina Michaëllis apontaram analogias estilísticas flagrantes com as éclogas de Bernardim. Delfim Guimarães defendeu depois, em 1908, a tese de que a autoria da écloga era bernardiniana, acrescentando às analogias atrás mencionadas determinadas conjecturas biográficas, que mais tarde o brasi-

leiro Raul Soares, Teófilo Braga, D. Carolina Michaëllis, Silva Gaio e outros rebateram. António José Saraiva, em 1940-41, voltou a propugnar a autoria de Bernardim, desenvolvendo a análise das analogias estilísticas: a maior objectividade da construção desta écloga dever-se-ia ao facto de Bernardim nela versar um caso alheio e já famoso. De Cristóvão Falcão figura também, nesse volume de 1554, uma Carta em verso cheia de veemência passional, que se descobre através de nexos lógicos mais elípticos, mas num movimento sentimental mais sequente e comunicativo que o das éclogas. À hipótese da autoria bernardiniana opõem-se crescentes dificuldades extrínsecas: ela é infirmada pela convicção de dois autores quinhentistas, Gaspar Frutuoso e Diogo do Couto, e pelo facto de a écloga e a Carta não figurarem na 3.ª edição das obras de Bernardim (Évora, 1557-58) nem nos dois manuscritos destas obras recentemente encontrados em Madrid. Há um flagrante parentesco entre a écloga *Crisfal* e a *Menina e Moça*. Trata-se de uma écloga novelesca. Um sonho (motivado por antecedentes psicológicos) permite que o protagonista, «como ave voante», viaje do Alentejo litoral até Lorvão, cruzando o Tejo, avistando do alto as serranias da Estrela e depois os soutos da Beira Alta. Antes de se encontrar e explicar com a amada, num diálogo intenso de dramatismo e ternura sensual, há curtas digressões narrativas: a história de Natónio e Guiomar, referida entre o ladrar dos cães, o mugir do gado e o «triste coaxar das rãs»; e a história de uma mal-maridada. A estrutura é mais elaborada que a das éclogas incontroversamente bernardinianas. As convenções pastoris passam a plano secundário, substituídas pela imaginação, que hoje parece ingénua, do que seja a paisagem vista em voo, e dos quiproquós que retardam a explicação amorosa final, no sonho desenganado pelo acordar. A subtileza psicológica da *Menina e Moça* ocorre em vários passos, como quando Crisfal (tal como Avalor na novela) está «com um temeroso prazer/ Que sói ter quem deseja», e sobretudo ao descrever-se o embaraço e os lapsos de língua da mal-maridada perante o seu idoso marido:

Quando com ele me assento
a falar, caio em míngua,
porque, por esquecimento,
falando, descobre a língua
o que jaz no pensamento.

A «Menina e Moça»: novela de psicologia do amor

Quer a écloga *Crisfal* seja ou não de Bernardim, a verdade é, pois, que, pela sua estrutura novelesca e psicológica, estabelece a transição para a obra em que superiormente se exprime o seu sentimento trágico de uma vida apenas orientada pelo amor: uma novela de psicologia amorosa em prosa que, afinal, se pode considerar poética.

Não sabemos que forma tinha essa novela tal como saiu das mãos do autor. Há duas versões diferentes, uma de 1554, editada em Ferrara por Abraão Usque, outra de 1557, editada em Évora por André de Burgos. Diferem não só textualmente, mas também porque a segunda

é muito mais extensa que a outra, pretendendo oferecer ao leitor completa e acabada a obra que na edição de Ferrara se apresenta sem conclusão. A diferença manifesta-se logo no primeiro período:

«Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe» (1554);
«Menina e moça me levaram de casa de meu pai para longes terras » (1557).

Há na versão de Évora capítulos certamente apócrifos, mas não tem havido consenso crítico até hoje quanto ao texto genuíno de Bernardim e quanto à extensão dos textos posteriores. Contradições flagrantes entre os últimos capítulos e os primeiros denunciam que o texto eborense contém acrescentos apócrifos, e nisto convêm quase todos os críticos. Parecem-nos sem grande consistência os argumentos de José Pessanha e Álvaro da Costa Pimpão, que restringem a autoria de Bernardim, respectivamente, à primeira parte, mais os 9 primeiros capítulos da segunda parte. A análise interna torna verosímeis as hipóteses que têm como autênticos todos os capítulos até ao XXIV (inclusive) da segunda parte (António Salgado Júnior) ou ainda, além disso, alguns grupos de capítulos subsequentes (António José Saraiva). Contudo, também não se exclui a probabilidade de que a apocrifia principie justamente no capítulo XVIII da segunda parte, a partir do qual nos encontramos apenas com o texto de Évora, hipótese que tem um importante argumento a seu favor: o facto de os dois manuscritos conhecidos, um de finais do século XVI e outro, parcialmente publicado, de cerca de 1545, coincidirem com o texto de Ferrara. A titulação dos capítulos, que só aparece na edição de Évora, deve ser da responsabilidade do editor, pois, além de outras estranhezas que apresenta, está por vezes em contradição com a matéria correspondente, nomeadamente nos capítulos XVII-XIX, LII e LVII da segunda parte.

Independentemente de qualquer determinação erudita do cânone da *História da Menina e Moça* (ou *Saudade de Bernardim Ribeiro*, na edição eborense), é legítimo encarar a obra, globalmente, como espécime português da novelística sentimental do século XVI, examinando-a e julgando-a tal como se apresenta nas diferentes versões conhecidas. A novela sentimental, consagrada com a *Elegia di Madonna Fiammeta* de Boccaccio e as histórias trágicas da jornada IV do Decâmeron, encontrou cultores peninsulares, como foram Rodriguez de la Cámera, ou del Padrón (*El Siervo Libre de Amor*), e Diego de San Pedro, com cujo *Tractado de Arnalte y Lucenda* tem importantes pontos de contacto o enredo inicial da *Menina e Moça*.

Principia o romance de Bernardim pelo monólogo de uma «Menina e Moça» (dir-se-ia o desenvolvimento, em prosa rítmica, de uma cantiga de amigo), de que se entrevê um amor infeliz, uma dolorosa separação e duas mudanças de terra, tudo isto em vagas alusões que se inserem num extenso rebusque de razões de ser triste — pois cada motivo de sofrimento é logo a seguir ultrapassado por outro motivo mais forte, numa dialéctica sentimental contínua que se exprime através de frases antitéticas, de jogos de palavras, de apartes entre parênteses. Nas canções camonianas iremos encontrar uma dialéc-

tica sentimental muito semelhante, mas mais cheia de referências concretas. A sugestão lírica deste solilóquio inicial é intensa, embora se espraie numa languidez contemplativa que não deixa prever o desenvolvimento concatenado de uma acção romanesca. A *Menina e Moça* declara que «o livro há-de ser do que vai escrito nele» e que o escreveu para si própria, sem propósito de o acabar, porque as mágoas também não acabam. Parece responder assim, antecipadamente, às perplexidades dos críticos — como o positivista Teófilo Braga — que explicaram o inacabamento e as inconsequências da obra por uma alienação mental do autor. Toda a fala da «Menina e Moça» exprime um querer sofrer porque sim, uma interpretação fatalista sentimental de quanto existe, o gosto da solidão, da noite, da distância indefinida («... olhar a terra como ia acabar ao mar, e depois o mar como se estendia logo após ela, para se ir acabar onde ninguém o visse»).

A partir do fim do capítulo II até à conclusão do capítulo IV, o monólogo cede lugar a um diálogo entre a donzela e uma «dona do tempo antigo», que também sofre de coita de amores. As falas da dona têm cada vez mais extensão, o que altera sensivelmente o estilo e até a sintaxe da obra; o lirismo é substituído por uma certa reflexão amadurecida, que formula uma filosofia sentimental-feminista: os homens (nomeadamente os cavaleiros das novelas...) não sabem o que são profundos cuidados amorosos, porque só o isolamento doméstico permite, às mulheres, o culto dos sentimentos delicados. Exceptuam-se dois homens, de que ela, dona, vai contar a história triste.

Segue-se (capítulos V-IX) a parte introdutória da narrativa, em que há um lance cavaleiresco (a morte do Cavaleiro da Ponte), e onde ganham relevo diversos agouros dos desastres que vão seguir-se, entre eles a morte, durante um parto, de Bilesa, a companheira do Cavaleiro da Ponte.

Do capítulo X até ao fim da primeira parte desdobra-se o caso sentimental de Binmarder-Aónia. O cavaleiro Narbindel enamora-se de Aónia, irmã de Bilesa; para viver perto dela faz-se pastor e, com pequenas outras modificações, troca a ordem às letras do nome, passando a chamar-se Binmarder. Ao episódio cavaleiresco sucede o episódio bucólico, de fundo burlesco, em contraste com a delicadeza sentimental do falso pastor. Aónia enamora-se por sua vez «sobre ũa sombra de piedade» causada pelo sofrimento do pretendente, processo psicológico perspicazmente observado. Bernardim constrói aqui uma novela que, à parte certos excessos e convenções de escola, se desenvolve em circunstâncias bem notadas de enquadramento natural, doméstico e humano, e sobretudo através de uma análise da intimidade feminina que só virá a desentranhar-se no romance psicológico moderno ou em *De l'Amour* de Stendhal. Esta parte con-

clui pelo casamento da protagonista, levada para longe, e pelo desaparecimento do apaixonado desgostoso. O futuro fica em suspenso, mas o autor adverte que «mudança possui tudo».

A segunda parte constitui, até final do capítulo XI, uma interessantíssima novela: o caso sentimental de Avalor-Arima (a filha de Bilesa), que decorre todo em ambiente palaciano. Sobressai a impressionante análise da timidez abúlica de Avalor em declarar-se (apogeu, aliás, de um tema do Amadis e de certa novelística arturiana), onde encontramos passos como este:

> «...outras muitas vezes tornou a falar com ela, e também nunca lho disse; ora lhe parecia que, se aquilo não fora, que lho dissera, ora se não fora aqueloutro; e quando não achava a quem se tornar, nunca lhe deixava de parecer senão que lhe falecera tempo. [...] E já quando veio lá ao cabo do ano, mais diligência punha em buscar desculpas para consigo só, por onde cuidasse que não pudera ser, do que punha em buscar outras cousas.» (capítulo VIII, 2.ª parte).

Esta parte, paralelamente à anterior, remata pela partida de Arima, por mar, atrás da qual seguiu o amado, em barco à deriva para destino desconhecido — o que se sabe por uma maravilhosa balada, ou rimance, «que ficou daquele tempo». Este, já anteriormente à *Menina e Moça*, se publicara num *Cancioneiro de Romances* castelhano de 1550, facto insólito por ser aí o único texto português.

Em ambas as novelas a imaginação cavaleiresca, ou mesmo aventurosa em geral, desempenha um papel secundário. O fulcro da acção é inteiramente psicológico e exprime uma filosofia trágica do amor. Daí a hipótese, aventada por António Salgado Júnior, de que Bernardim tivesse em mente um «Decâmeron sentimental», isto é, uma série de novelas ligadas entre si, como as da colecção de Boccaccio, por um enredo central — aqui o encontro da «menina e moça» com a «dona do tempo antigo». De facto, a parte da autoria incontroversa deixa-nos na expectativa de narrativas como as da morte traiçoeira dos «dois amigos» (um dos quais é Binmarder e o outro, talvez, Avalor, embora isto já se não possa garantir), o suicídio das respectivas amadas, os próprios casos sentimentais das interlocutoras e o da ama de Aónia.

No entanto, em contraste com o desenvolvimento lento e pormenorizado das histórias de Binmarder e de Avalor, desenvolvimento que excede o âmbito da novela decamerónica aproximando-se do romance moderno, em contraste também com a perspicácia e com a extraordinária originalidade das suas histórias, as aventuras cavaleirescas que se seguem nada trazem de novo e sujeitam-se inteiramente às convenções do género.

As aventuras de Avalor, feito cavaleiro andante, preenchem os capítulos XII-XXIV (cuja autenticidade, aliás, há quem conteste) e consistem, fundamentalmente, em repor nos seus direitos amorosos Zicélia, que o cavaleiro Donanfer repudiara por Olânia. Mantém-se um certo interesse sentimental, tanto mais que a simpatia do romancista passa a envolver Olânia, quando, por seu turno, é repudiada. Salgado Júnior sustenta que este episódio se pode integrar numa superior concepção de conjunto de um «Decâmeron sentimental»: tal como nas duas novelas mais importantes, as desventuras da personagem simpática são fatalmente desencadeadas pela revolta do amor-paixão contra um compromisso anterior. No entanto, o interesse psicológico é muito inferior ao do dos anteriores casos, e, sobretudo, não se compreende a intercalação de uma aventura do pai de Avalor, muito semelhante à do filho.

Os capítulos XXV-XXXI (certamente apócrifos) pretendem introduzir o «segundo amigo», que seria Tasbião e não Avalor, como até então parecia, e reconstituir os antecedentes do episódio introdutório de Bilesa-Lamentor. São meras andanças cavaleirescas, muito emaranhadas, em que chega a não compreender-se a arrumação cronológica. Começa a notar-se a predilecção dos combates sangrentos. Ressaltam numerosas contradições com a primeira parte.

Os capítulos XXXII-L (onde alguns julgam haver fragmentos autênticos) procuram rematar tragicamente a história de Binmarder-Aónia. O ritmo da narração volve-se mais lento e sentimental, e alguns capítulos atingem certa finura psicológica (nomeadamente XLIV-XLV); mas é bastante sensível o decalque de um passo do *Amadis de Gaula*, e a imitação da maneira bernardiniana trai às vezes outra mão mais rude; o enredo integra-se na ortodoxia católica daqui em diante, e o livro vai rematar por uma morte e dois casamentos sacramentais: Tasbião, afinal, depois de um comportamento apagadíssimo, tanto cavaleiresca como sentimentalmente, vai casar feliz. Estes casamentos estão inteiramente fora do espírito que anima a obra até ao capítulo XXIV.

Pensamento da «Menina e Moça»

No seu conjunto, e considerando especialmente a parte incontroversamente bernardiniana, a *Menina e Moça* tende a exprimir uma filosofia segundo a qual o que confere à vida humana o seu mais alto valor é o empenhamento amoroso. O amor faz ali valer direitos contra o dever comum, contra o sacramento conjugal, absorve os outros fins do indivíduo, cria um ambiente de irresponsabilidade fatalista, que se confirma por sonhos premonitórios, aparições, vozes sobrenaturais, agouros, palpites, símbolos ou contrastes na natureza. A natureza da *Menina e Moça* tem um duplo aspecto: ora é um espelho, em que as criaturas humanas se vêem ou vêem o seu contraste, um espelho que conta histórias de amor, felizes ou desastrosas; ora é uma força que impele as personagens para fora de si mesmas, numa inquietação sem objectivo definido. No primeiro caso há um paralelismo entre a personagem e o ambiente natural. No segundo, a

fronteira entre uma e outro dissolve-se: o apelo do longe, por exemplo, ecoa na personagem como que ampliando os limites aparentes do eu. É neste segundo aspecto que Bernardim pode considerar-se um precursor do gosto da distância e da bruma que caracterizará alguns românticos e saudosistas.

As donas e donzelas nobres eram então, pelas suas condições de vida, os protagonistas ideais para este tipo de romance, pois só o Romantismo e o romance psicológico moderno transferem tal contemplativismo para personagens masculinas, de que Binmarder e sobretudo Avalor são curiosos precursores. Em contraste com as impiedosas «mudanças», sempre para pior, de todas as coisas, as figuras femininas bernardinianas (sobretudo Arima) encarnam a mansidão compassiva ou uma ânsia de «soidade», de indefinido e de longínquo.

Visto pelo lado das personagens femininas, o amor é na *Menina e Moça* alguma coisa de muito diferente do enamoramento adolescente das personagens masculinas. As conversas entre mulheres têm por vezes uma feição muito vital e prática, sempre em busca dos meios mais viáveis, dentro de uma táctica psicológica feita de intuição ou de saber experimentado, para levar a cabo o irreprimível imperativo de amar, e este constitui um dado em si, uma realidade que não se contesta. A conselho de Inês, Aónia, recém-casada, põe termo às lágrimas causadas pela ausência de Binmarder, não só para evitar as desconfianças do marido, mas também para não danificar a beleza do rosto, que ela quer intacta, a fim de, no regresso do amante, lha oferecer. Talvez em relação com isto, há na *Menina e Moça* alguma coisa de muito concreto, quotidiano, doméstico e casual, feito de lágrimas, de contacto, de olhares que se prendem quase materialmente, e que inspira cenas admiravelmente realistas como a do parto de Bilesa. Isto distingue de um modo cortante o amor da novela bernardiniana do amor «ideal» da maioria dos romances cavaleirescos ou bucólicos: ligam-no à instintividade raízes profundas e poderosas.

Um aspecto que não tem sido considerado devidamente na *Menina e Moça* (e que é comum às éclogas e às composições líricas) é o dinamismo permanente e universal que as personagens encontram nas coisas e dentro de si próprias. Tudo se transforma sem paragens, todo o estado se converte noutro estado, tudo é instável, «mudança possui tudo». O rio ou ribeira, imagem predilecta do autor, sublinha este sentimento do devir, que transparece, como veremos, na própria estrutura do estilo de Bernardim.

Poderia dizer-se que em Bernardim tudo se transforma — incluindo os seres inanimados — num anseio cuja realização é sempre adiada, mas nunca transferida para o sonho, nunca sublimada, porque se identifica com a vida. *Os Diálogos do Amor de Leão Hebreu*, judeu português emigrado, exprimem

até certo ponto concepção semelhante. O encerramento na tristeza poderia interpretar-se com a expressão de um inconformismo perante os obstáculos à efectivação do amor.

O que parece certo é estar implícita em Bernardim a negação do dualismo medieval, da transcendência, a afirmação de uma natureza única movida por uma força imanente, não havendo outros valores senão os que se relacionam com a sua realização. A obra harmoniza-se, portanto, com as tendências mais profundas do Renascimento, de que constitui uma das mais significativas expressões em Portugal.

Hipóteses biográficas

Não admira, por isso, que a *Menina e Moça* acabasse por ser proibida pela censura inquisitorial, e que em seguida tenha sido expurgada de vários textos que infringiam a ortodoxia tridentina.

Foi aventada pelo investigador Teixeira Rego a hipótese de que Bernardim Ribeiro fosse de origem hebraica. Não é analogia descabida; pois não só o estilo de queixume arrastado nos capítulos iniciais é vulgar na literatura judaica (e nomeadamente se verifica na *Consolação às Tribulações de Israel* do quinhentista Samuel Usque, irmão do primeiro editor de Bernardim), mas certos passos seriam susceptíveis de uma interpretação alegórica panteística à maneira da Cabala hebraica. Assim, por exemplo, no capítulo XI, 1.ª parte, o falecimento é chamado «transmudação» ou «transmigração»; no capítulo XIV os fados estão ligados às letras do nome próprio; no capítulo XVI há a fala de um maioral em que nos não parece injustificado ver (como viu Teixeira Rego) uma alusão às perseguições e cisões do povo hebraico, pela semelhança que tem com outros passos de Usque; no capítulo XII, 2.ª parte, admite-se que «também moram nas águas coisas que guardam religião»; nas falas misteriosas da «donzela magra» do capítulo V, 2.ª parte, e na «voz» do capítulo XIII, 2.ª parte, parecem ressoar quaisquer sugestões heterodoxas. Mesmo admitindo interpolações feitas já pelo primeiro editor de Bernardim Ribeiro (algumas outras foram recentemente provadas), haveria a estranhar o próprio estilo lamentoso algo bíblico de Bernardim, o que condiz com o facto de a primeira edição das obras de Bernardim ter sido realizada por um impressor hebraico. Hélder Macedo refundiu de modo mais interessante a hipótese do esoterismo cabalista e gnóstico na obra de Bernardim, e, embora a sua leitura levante numerosas perplexidades (e sobretudo dificuldades biográficas), a sua proposta de uma alegoria gnóstica e cripto-judaica tem a vantagem de se conciliar com o efeito mais impressionante dos textos benardinianos: uma meditação mística pessimista (e panteísta) em torno do amor humano e da saudade.

Pelo seu próprio conteúdo, a *Menina e Moça* não pode deixar de ter um fundo autobiográfico, de ser, pelo menos em parte, um «roman à clef» , como sugerem numerosos anagramas transparentes: Binmarder (Bernardim), Aónia (Joana), Avalor (Álvaro), Arima (Maria), Donanfer (Fernando), etc. Mas tal aspecto da obra desnorteou a crítica literária. Já no século

XVII Faria e Sousa se faz eco de uma lenda segundo a qual o livro aludiria a uma paixão infeliz do autor pela infanta D. Beatriz, que casou com o duque de Sabóia; o crítico brasileiro Varnhagem imaginou uma paixão do autor por Joana, a Louca; Teófilo Braga supôs, primeiro, que a paixão tivesse como objecto D. Joana de Vilhena, esposa que foi do primeiro conde de Vimioso; e mais tarde atribuiu a Bernardim um amor fatal por uma sua prima, Joana Tavares Zagalo. Esta última tese pareceu em dada altura confirmada por um documento judicial seiscentista, provadamente falso pelo teor, e de resto nunca patenteado no original. O ensaio de António Salgado Júnior, *A Menina e Moça e o Romance Sentimental no Renascimento* (1940), denunciou os preconceitos biografistas, valorizando os problemas da estrutura e intenção poético-narrativa.

O estilo de Bernardim Ribeiro

É principalmente na prosa que Bernardim manifesta os seus recursos de artista literário. O verso bernardiniano, normalmente em redondilha e ao estilo tradicional, não oferece novidade notável sob o ponto de vista rítmico. Já a *Menina e Moça* pode, no essencial, dizer-se um livro singular.

Se tivéssemos de o filiar em alguma corrente, seria certamente na prosa do romance de cavalaria, elegante e cantante, relativamente próxima da linguagem coloquial palaciana, embora mais arcaica. Mas nem no romance de cavalaria nem alhures encontramos termo de comparação para o solilóquio da *Menina e Moça*, na sua ressonância surda e envolvente, e no seu tom penetrante de confidência feminina. Nem tão-pouco o encontramos para as palavras que exprimem os estados de enamoramento com extraordinária leveza e dom de transfiguração.

Nos textos mais característicos a construção da frase aproxima-se da linguagem oral feminina. Certo desdém pelo rigor lógico do discurso é contrabalançado por recursos altamente sugestivos: anacolutos, pleonasmos, muitas repetições vocabulares próximas, sábias negligências sintácticas ou estilísticas; diálogos breves e reticentes, como os que se trocam entre Binmarder e Aónia; inversões da ordem vocabular normal, que tornam a frase sensorialmente mais impressiva, ou mais plangente, ou mais emotiva:

> «Via a menhã como se erguia fermosa»;
> «e com isto, deixaram-se-lhe os seus olhos ir cansadamente cerrando pera sempre».

A atmosfera moral dos protagonistas é dada por um vocabulário predilecto em que distinguiremos as palavras dos radicais de *triste, só, longe, cansado,*

manso, saudoso. (Note-se, em contraste, a preferência de palavras do radical de *súbito* nos capítulos quase unanimemente tidos como apócrifos.) Os períodos prolongam-se às vezes imprevistamente, por meio de antíteses que sobrevêm ou se intercalam, levando atrás de si o fôlego e como que pedindo um suspiro compensador, sendo esse prolongamente por vezes reforçado pelo facto de a última sílaba tónica ser alongada por uma nasal ou por uma constritiva:

«...dizia que nunca tam contente se achara, parecendo-lhe que andava lá com a senhora Arima, ouvindo-lhe falar aquelas palavras vagarosas que pareciam dizerem-se para sempre».

(Ver, como mais típico, o longo 1.° período do 2.° capítulo.) Estes prolongamentos que quebram as pausas previsíveis sugerem, por outro lado, um constante desvio, o encadeamento dos estados mudáveis uns nos outros. São frequentes os efeitos de aliteração ou paronímia, os trocadilhos e outros jogos formais: «Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe»; «o livro há-de ser do que vai escrito nele». O sentimento do devir inspira a preferência por conjugações perifrásticas que exprimem a mudança contínua: «o sol [...] vinha tomando posse dos outeiros». De notar, sobretudo, as numerosas perífrases com os auxiliares *estar, ir, começar* e também o uso do pretérito imperfeito. Repare-se, ainda, na predilecção pela voz médio-passiva (aparentemente reflexa) e pela substantivação dos infinitos verbais (e esta última particularidade leva-nos de novo a Fernando Pessoa): «foi-se», «ficava-se», «veo-se», «estando-se assi»; «um só pôr de olhos e abaxar»; «comecei a cuidar como nas cousas que não tinham entendimento havia também fazerem-se ũas às outras nojo».

Considere-se, por outro lado, a humanização espontânea de coisas como a *terra* (que encerra em si os destinos humanos e às vezes parece albergar as almas das finados), o *sol*, a *água* corrente (símbolo da transitoriedade de tudo), o *rouxinol*; e de entidades psicológicas abstractas como a *esperança*, a *vontade*, o *sentido*, o *fado*. Segundo uma tradição que já vem dos cancioneiros primitivos, a personificação dos olhos tem um grande relevo em expressões como «deixando-se ficar toda com os olhos»; «com os olhos cheios da senhora Aónia e de água».

Bernardim Ribeiro recolheu e deu expressão pessoal a um conjunto de temas e tendências que se encontram numa roda de poetas palacianos colaboradores do *Cancioneiro Geral*. Através da sua sensibilidade minada pelo gosto da auto-análise e da sua arte muito singular, capaz de captar pelo ritmo e por certas associações verbais estados ditos «inefáveis» , aquele conjunto de temas ganha vida intensa com novas ressonâncias. Por isso Bernardim Ribeiro, que se tornou

o intérprete sugestivo de uma certa atitude mental, exerceu na literatura portuguesa uma influência subtilmente profunda. Jorge Ferreira de Vasconcelos testemunha que alguns dos seus versos e frases se tornaram proverbiais nas rodas palacianas; Heitor Pinto, onde encontramos frases extraídas da *Menina e Moça* e ecos nítidos do ritmo saudosista, ou «romântico», se se quiser, do mesmo livro, mostra que esta influência atingiu a literatura ascética. E, acima de todos, Camões, na sua dialéctica das razões de ser triste, aproveitou o legado de Bernardim: a introdução à canção *Vinde cá meu tão certo secretário* tem analogias evidentes com a fala introdutória da *Menina e Moça.* Esta influência prolonga-se até muito perto de nós: Garrett evoca o rouxinol de Bernardim; e o movimento chamado «saudosista» deve certamente uma parte da sua inspiração à força com que o poeta e prosador das «saudades» exprimiu o anseio de fuga, o apelo do «longe», o narcisismo da dor. Só que, nas circunstâncias em que o poeta viveu, esta posição tem um significado bem mais inconformista, bem mais audacioso e bem mais inovador do que aquele que os «saudosistas» lhe atribuíam. Bernardim é o autor português que mais próximo parece das tendências esotéricas, entre cabalistas e gnósticas, de certos humanistas (Ficino, Mirandola, Reuchlin, etc.).

De uma miscelânea manuscrita entre 1543 e 1546 data uma novela sentimental que fundamentalmente concatena uma série de cartas e também de vilancetes, cantigas e diálogos conceituosos, cujo remate sugere a realização de um amor extraconjugal justificado pela retórica de uma paixão incontível: Naceo e Amperidónia. Recentemente editada e anterior à publicação de *Menina e Moça*, o seu interesse é fundamentalmente histórico.

Bibliografia

1. Textos

a) «Menina e Moça»:

- Há duas edições quinhentistas da *Menina e Moça* que serviram de fonte a todas as subsequentes:

  a) Ferrara, 1554, em casa de Abraão Usque. Começa: «Menina e Moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe». Conclui com o cap. XVII da 2.ª parte da ed de Évora; mas não apresenta divisão em capítulos nem em partes.

  b) Évora, 1557-58, impressa por André de Burgos. Começa: «Menina e Moça me levaram de casa de meu pai para longes terras». Divide o texto em 2 partes: a 1.ª com 31 capítulos, a segunda com 58.

- Uma 3.ª ed. quinhentista, Colónia, 1559, é reprodução da de Ferrara, quase sem alterações. Além destas edições impressas, deve ter-se em conta para os problemas do texto o manuscrito da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid (cópia de um códice quinhentista de cerca de 1560) que coincide, salvo poucas variantes, com a ed. de Ferrara; e ainda outro manuscrito, adquirido e revelado por Eugenio Asensio, com um texto que parece datar de cerca de 1545.
- As edições subsequentes (1645, 1785, 1852, «Colecção Lusitânia», sem data, 1891, e as 3 de Delfim Guimarães: 1905, 1916 e 1930) reproduzem a de Évora.
- O texto de Ferrara só voltou a estar acessível depois da sua reimpressão em *Obras de Bernardim Ribeiro e Cristovam Falcão*, ed. preparada e revista por A. Braamcamp Freire, prefaciada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 2 vols., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1923.
- Na *História de Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*, variantes, introd., notas e glossário de D. E. Grockenberger, Lisboa, Livraria Studium, 1947, inclui-se a reprodução do texto de Ferrara, acompanhada das variantes dos de Évora, Colónia e do manuscrito da Real Academia de História de Madrid, e ainda a reprodução do texto de Évora na parte que falta ao de Ferrara. Contém extensa bibliografia.
- Castro, Aníbal Pinto de: *Uma edição crítica de «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro. Problemas e Soluções*, in «Critique Textuelle Portugaise», Fund. C. Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp. 163-178 (com dados actualizados e proposta de normas)
- *Obras Completas*, col. «Sá da Costa», sem data, pref. e notas de Aquilino Ribeiro e Marques Braga, 2 vols., 4.ª ed., 1982
- *Menina e Moça*, texto reconstruído com base nos quatro apógrafos, actualização e comentário de Maria de Lourdes Saraiva, pref. de J. S., Lisboa, 1975

b) Obra poética:

- Encontram-se as primeiras edições: no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e na ed. de Ferrara da *Menina e Moça*. O romance «Ao longo de uma ribeira», incluído na écloga V e que não consta destas edições, aparece atribuído a Bernardim Ribeiro na ed. da *Menina e Moça* de 1645
- Ed. moderna por Braga, Marques: *Éclogas de Bernardim Ribeiro*, 1939, reproduzida na ed. das *Obras*, col. «Sá da Costa», já citada
- *Trovas de Dous Pastores*. ed. fac-similada. Porto. 1963

- Hélder Macedo estuda nove textos de uma colecção adquirida em 1983 pela Biblioteca Nacional de Lisboa em *Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a escola bernardiniana*, in *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, pp. 603-627.

c) Obras de Cristóvão Falcão e outras:

- 1.ª ed., em folha volante anónima, sem indicação de lugar nem de data, que os eruditos supõem fixar-se entre 1543 e 1547. Reprod. fac-símile juntamente com a mais antiga versão da *Carta* (adiante referida) em *Trovas de Crisfal*, estudo, variantes e notas por Guilherme G. de Oliveira Santos, Lisboa, 1965.
- 2.ª ed. com a *Carta* e as obras de Bernardim Ribeiro, 1554, Ferrara.

Entre as edições modernas são de preferir, além da já referida:

- *Obras de Cristovam Falcão*, ed crítica e notas por Augusto Epifânio da Silva Dias, Porto, 1893 (baseada indirectamente na ed de Ferrara, através da de Colónia); *Crisfal, Écloga de Cristovam Falcão*, anotada por Sousa da Silveira, Rio de Janeiro, 1933 (baseada directamente na de Ferrara).
- *Naceo e Amperidónia*, ed diplomática por David Hook, em *Portuguese Studies*, 1985, pp. 11-46; ed com leitura corrigida e normalizada, seguida de fac-símile, por Luís Fagundes Duarte, IN-CM, 1986

2. Antologias

- *O Livro da Menina e Moça e Éclogas*, na col «Textos Literários»
- *Menina e Moça e Crisfal*, na col «Clássicos Portugueses»
- *Menina e Moça*, texto crítico (embora sem aparato erudito) baseado no manuscrito de Madrid de c. 1545, col «Atlântida», com estudo, notas e bibliografia actualizadora da de D E. Grockenberger, por Herculano de Carvalho (2.ª ed., corr e aum., com uma densa e actualizada introd, 1966, 3.ª ed corr, 1973), Costa Marques reeditou nesta col a ed de Crisfal que preparara para a anteriormente referida, intr e fixação de texto de Hélder Macedo, Dom Quixote, 1990 Ed de *Crisfal* por Rodrigues Lapa, na col «Clássicos do Estudante», 1978 Ed por Teresa Amado, col «Textos Literários», Comunicação, 1984.

3. Estudos

- Sobre Bernardim Ribeiro, uma obra fundamental de conjunto é de Salgado Júnior, António *A Menina e Moça e o Romance Sentimental do Renascimento*, na revista «Labor», vols. XII-XIV, 1940 (há separata).

Veja-se também:

- Pimpão, A. Costa: *Bernardim Ribeiro (Uma Fraude Documental)*, in «Biblos», XVI, t 1 °, 1940, que prova a falsidade jurídica do documento seiscentista sobre o qual se baseavam as mais importantes conjecturas biográficas acerca de Bernardim.
- Buceta, Erasmo: *Algunas relaciones de la «Menina e Moça» con la literatura española, especialmente con las novelas de Diego de San Pedro*, in «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museu», Ano X, 1933, Madrid.
- Pelayo, Menéndez y: *Orígenes de la Novela*, vol. II da Edición Nacional, 1943
- Rego, José Teixeira: *Estudos e Controvérsias*, 2.ª série, Porto, 1931; e colaboração do mesmo autor in *História de Portugal* de Barcelos, vol. V

- Morell, António Gallego: *Bernardim Ribeiro y su novela «Menina y Moça»*, Biblioteca Hispano-Lusitana, vol. IV, 1960.
- Sena, Jorge de: *A sextina e a sextina de Bernardim Ribeiro*, sep. da «Revista de Letras», vol. 4.°, 1963, Assis, São Paulo, incluso in «Dialécticas Aplicadas da Literatura», Edições 70, 1973, reed. 1978.
- Lopes, Óscar: *A prosa rítmica e o clima trágico em Bernardim*, in *Modo de Ler*, Porto, 3.ª ed., 1971.
- O problema do texto da *Menina e Moça* encontra-se resumido na introd. de D. E. Grockenberger à 2.ª ed. citada da *História de Menina e Moça*, onde o leitor encontrará a bibliografia correspondente.
- O problema da autoria da écloga *Crisfal* está resumido por António José Saraiva em *Ensaio sobre a Poesia de Bernardim Ribeiro*, Lisboa, 1938 (separata da «Revista da Fac de Letras», t. II, n.ºˢ 1 e 2, 1940-41, incluso no vol. *Poesia e Drama*, Gradiva, 1990). Ver ainda Crespo, Firmino: *O Problema Literário da écloga «Crisfal»*, in «Bulletin of Hispanic Studies», vol 37, 1960; e, mais actualizadamente, o estudo que precede a ed. fac-símile das *Trovas de Crisfal* por Guilherme G. de Oliveira Santos.
- Celso Cunha, estudando a versificação das éclogas e de *Crisfal* in *Língua e Verso*, 3.ª ed. rev., Sá da Costa, Lisboa, 1984 (ou *Estudos de Versificação Portuguesa*, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1982), conclui que a linguagem poética de *Crisfal* é mais antiga que a das éclogas, sendo destas as mais antigas a 3.ª e a 5.ª
- Na «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», III série, n.° 1, 1957, incluem-se dois estudos com interesse: Bataillon, M.: *Alonso Nuñez de Reinoso et les marranes portugais en Italie*, que estuda um imitador judeu da *Menina e Moça* anterior à sua ed.; e Carvalho, J. G Herculano de: *A Influência Italiana em Bernardim Ribeiro*.
- O texto de 1545 da *Menina e Moça* foi revelado pelo seu adquirente, Eugenio Asensio, em: *Bernardim Ribeiro a la luz de un manuscrito nuevo*, in «Revista Brasileira de Filologia», Rio de Janeiro, III, 1957, t. 1.°, pp. 59-81, este autor tem um importante artigo sobre *El romance de Bernardim Ribeiro «Ao longo da ribeira»*, in «Revista de Filologia Española», 41, 1957. Este e outros estudos de Asensio sobre Bernardim estão reunidos no seu volume *Estudios Portugueses*, Paris, 1974.
- Casteleiro, João Malaca: *A influência da «Fiammeta» de Boccaccio na «Menina e Moça» de B. Ribeiro*, in «Ocidente», 74, n.° 360, Abril 1968 (Atribui à possível influência da «Fiammeta» a narração subjectiva feminina, o feminismo sentimental, um fatalismo mitigado por «avisos», o pessimismo, etc., indicando todavia diferenças.)
- Durán, Armando: Estructura y Técnicas de la Novela Sentimental e Caballanesca, Madrid, Gredos, 1973.
- Rossi, Giuseppe Carlo: *Il Boccaccio nele letterature in portoghese*, sep. «Studi sul Boccaccio», n.° 8, Florença 1974.
- Frèches, Claude-Henri. *Tradition et nouveauté dans les «Saudades» de Bernardim Ribeiro*, in «Annali», Nápoles, 17 (1975).
- Deyermond, A. D.: *The Female Narrator in Sentimental Fiction: «Menina e Moça» e «Clariseo y Florisea»*, in «Portuguese Studies», Londres, I, 1985.
- Ver ainda estudos contidos em *Estrada Larga*, I, Porto, s/d, Porto Editora.
- Hélder Macedo estuda possíveis influências judaicas em Bernardim, nomeadamente de *Sefer-ha-Zohar*, ou *Livro do Esplendor*, obra cabalística peninsular do séc. XIII e de um conjunto de tradições esotéricas, sobretudo gnósticas, que se entrecruzam no judaísmo, no cristianismo e no islamismo: *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Lisboa, Moraes, 1977, trad. da sua tese, originalmente em inglês, de 1971, que retoma na sua ed. atrás mencionada da *Menina e Moça*.

- Deyermond, Alan: *Las Relaciones Genéricas de la Ficción Sentimental española*, in «Symposins in honorem Prof. Martín de Riquer. Universitat de Barcelona», 1975, pp 75-92: «The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* e *Clarea y Florisea*», in «Portuguese Studies» I, 1985, pp 45-57
- Meneses, Paulo: *«Menina e Moça» de Bemardim Ribeiro. Mecanismos (dissimilados) da narração*, trabalho de síntese (policopiado), Ponta Delgada, Univ dos Açores, 1987, *A «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro e a tradição italo-castelhana do romance sentimental do Renascimento* in «Os Estudos Literários entre Ciência e Hermenêutica», I, Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, vol I, 1990, pp. 211-221.
- Quanto à bernardiniana religião de amor, é útil acompanhar a sua tradição em Rougemont, Denis de: *L'Amour et l'Occident*, 1939 (há trad. portuguesa).
- Margato, Isabel: *As Saudades da «Menina e Moça»*, IN-CM, 1988 (recapitula as perplexidades biográficas, textuais e interpretativas, e, em oposição à tese do feminismo sentimental, salienta o esforço gorado do redactor no sentido de apreender a sensibilidade feminina).
- Neves, Leonor Curado: *A «Menina e Moça» de Bernardim Ribeiro e os debates em torno da mulher*. *Oceanos*, 21, Jan./Março 1995, pp 72-79.

Capítulo IV

SÁ DE MIRANDA
Entre as Tradições Medievais e as Inovações Italianas

A grande maioria das composições do *Cancioneiro Geral* está, como vimos, versificada em redondilhas, portanto em versos curtos (sete ou cinco sílabas) e dentro de certos moldes peninsulares quatrocentistas (vilancete, cantiga, etc.), cuja característica dominante é a de serem constituídos por um mote e respectiva glosa. Nesta «medida velha» (como passou a chamar-se-lhe depois da introdução do novo estilo) ainda trovou Bernardim Ribeiro, até mesmo numa sextina e nas éclogas, que pertencem já a um género inovado, de tradição clássica.

Entretanto, já no século XIII se consagrara na Itália um novo tipo de verso e de composição poética, o chamado «dolce stil nuovo». A partir de então impôs-se o verso de dez sílabas, o decassílabo, por fim acentuado obrigatoriamente ou na 4.ª e 8.ª sílabas (verso sáfico) ou na 6.ª (verso heróico) — então denominado «hendecassílabo» (isto é, verso de onze sílabas), visto que, segundo o sistema italiano, se contava a sílaba postónica quando a última palavra era grave. Sendo mais longo, admitindo maior variedade de acentos facultativos e de pausas, o decassílabo é mais flexível, presta-se a maior número de combinações que a redondilha, e consente portanto maior liberdade ao poeta. Adapta-se a uma poesia mais individualizada, a uma maior variedade de tom e de temas.

Quanto às combinações de versos, às construções estróficas, Petrarca seleccionou algumas já cultivadas pelos Provençais: o *soneto*, com dois quartetos de rima geralmente *abba* e dois tercetos sujeitos a combinações regulares de duas ou três rimas; a canção, com número variável de estrofes iguais e um

remate, mas sendo o tipo de estrofe (que é um agrupamento de decassílabos e quebrados) da escolha do poeta; a sextina (seis sextilhas e um terceto final, com as mesmas seis palavras em diferentes finais de verso para cada estrofe); as composições em tercetos (de rima *aba*, *bab*, *cdc*, etc., e rematando por um quarteto em *xyxy*), e em oitavas (*abababcc*), composições que se podem prolongar indefinidamente; e outras. A canção, a composição em tercetos, a composição em oitavas proporcionam largos desenvolvimentos, um longo espraiamento do conteúdo discursivo ou emocional, em contraste com o molde rígido das formas estróficas quatrocentistas peninsulares. O soneto e a sextina, pelo contrário, um pelo esquema estrófico e ambos por um sistema obrigatório de rimas ou remates dos versos, mantêm-se mais próximos do formalismo da poesia medieval, e obrigam a uma condensação conceituosa do pensamento ainda comparável àquela que era imposta pelas composições com mote e glosa.

Além destas formas e géneros, os Italianos assimilaram géneros líricos característicos das literaturas grega e latina, como a *écloga*, quadro, geralmente dialogado, de tipos populares, sobretudo pastoris (tendo por moldes Teócrito e sobretudo Virgílio); a *elegia*, poema de tonalidade melancólica (à imitação de Tibulo e Propércio) ou sentenciosa (conforme os modelos helénicos), a que os poetas renascentistas adaptaram a composição em tercetos; a *ode*, quer laudatória (modelo: Píndaro), quer lírica, mais heterogénea (modelos: Safo, Alceu, Anacreonte, Catulo e principalmente Horácio); a *epístola*, ou carta em verso (que tem igualmente o modelo em Horácio); o *epigrama*, composição curta e conceituosa, de conteúdo geralmente satírico (modelos: Juvenal, Marcial); o *epitalâmio*, composição congratulatória dirigida a nubentes.

A forma nova, o novo estilo, correspondia aliás a um novo conceito da poesia. O «poeta» quer distinguir-se do «trovador», pretende ser mais que um simples artífice do verso. Arroga-se a vocação e o destino de revelar o mundo íntimo do amor e de apontar o caminho glorioso por onde devem seguir, não os homens vulgares, mas os grandes do mundo. A poesia tem para os poetas humanistas uma função doutrinária e edificante. Não falando na poesia heróica, de que noutro lugar trataremos, nem no teatro, a poesia lírica só por si comporta os assuntos mais diversos além do amor: elogios de heróis, conselhos epistolares sobre o bem público, ensinamentos morais, políticos, religiosos e filosóficos.

A influência italiana na lírica peninsular manifesta-se já na primeira metade do século XV: o petrarquismo, como nova expressão do amor, é corrente nos cancioneiros castelhanos do século XV e nos poetas quatrocentistas do *Cancioneiro Geral*. Mas, embora já muito antes o marquês de Santillana tivesse escrito sonetos «al itálico modo», e o italiano castelhanizado Francisco Imperial

praticasse os metros do novo estilo, só no século XVI, com Juan Boscán e Garcilaso de la Vega, enraizou ele definitivamente na Península.

SÁ DE MIRANDA (1481-1558)

Em Portugal a consagração do novo estilo deveu-se em grande parte a Francisco de Sá de Miranda, secundado por uma plêiade de discípulos.

Filho de um cónego de Coimbra de cepa fidalga, Francisco de Sá de Miranda estudou e doutorou-se na Universidade, onde parece ter desempenhado funções docentes, e frequentou o Paço na sua juventude, participando nos torneios poéticos e nos serões palacianos, cuja melhor fase mais tarde evocará com saudade:

Os momos, os serões de Portugal
tão falados no mundo, onde são idos
e as graças temperadas do seu sal?

Dos motes o primor e altos sentidos,
os ditos delicados cortesãos que é deles,
quem lhes dá somente ouvidos?

Em 1521 empreendeu uma viagem a Itália, onde se demorou alguns anos, o que lhe deu o ensejo de conhecer mais de perto alguns dos grandes escritores italianos vivos (Bembo, Sannazzaro, Sadoletto, Ariosto) e outras personalidades marcantes, como Vitória Colonna, a amiga de Miguel Ângelo, sua suposta parenta. No regresso, de passagem por Espanha, em 1526, talvez tenha conhecido Boscán e Garcilaso, aliás mais novos e que então se estavam a interessar pela poética italiana. Logo em 1527 se lança na composição de uma comédia em prosa, à imitação de Plauto, os *Estrangeiros*, isto numa época em que Gil Vicente estava no auge da sua actividade e prestígio. A *Fábula do Mondego*, a écloga *Alexo* e alguns sonetos são talvez as primeiras expressões portuguesas conhecidas do novo estilo. Bem relacionado junto do rei, Sá de Miranda obteve duas comendas da Ordem de Cristo. Cerca de 1530, por razões desconhecidas, retirou-se com a mulher para a sua terra de Duas Igrejas, no Alto Minho. Entregou-se a uma vida de fidalgo lavrador, alheado da corte, mas mantendo convivência epistolar com uma roda de admiradores, entre eles Pêro de Andrade Caminha, D. Francisco de Sá de Meneses, D. Manuel de Portugal, e mais tarde Diogo Bernardes, Jorge de Montemor e António Ferreira, que a seu respeito escreve, resumindo uma opinião corrente:

Novo mundo, bom Sá, nos foste abrindo
co'a tua vida e c'o teu doce canto.

Entre as personalidades com que o poeta-lavrador convive epistolarmente contam-se o príncipe real, D. João, a cujo pedido organizou uma colectânea das suas poesias, e o próprio

rei D. João III. A consagração das suas inovações teve de vencer grandes resistências, de que se queixa, mas foi animado nessa campanha pelos jovens admiradores e, talvez mais tarde, pelo conhecimento da obra de Garcilaso.

Como Herculano, séculos mais tarde, Sá de Miranda dá um sentido exemplar ao seu retiro, em contraste com um estado de coisas social com que não se conformava, especialmente contra a modificação de costumes e valores resultantes da expansão ultramarina. Em oposição aos contemporâneos, especialmente os da corte, afirma-se como:

Homem dum só parecer,
dum só rosto, dũa fé,
d'antes quebrar que volver.

Corroborando este auto-retrato, um contemporâneo chama-lhe «homem de alto e heróico entendimento».

Sá de Miranda, colaborador do *Cancioneiro Geral*, cultivou em língua portuguesa e castelhana as formas consagradas nessa colectânea, antes e depois da sua conversão ao novo estilo. Nunca, aliás, repudiou a «medida velha», em que aprendeu a versejar: na écloga *Alexo*, que é uma das primeiras expressões da nova escola em Portugal, aceita a coexistência dos dois estilos; numa elegia dedicada a António Ferreira, muito mais tarde, reconhece o interesse das antigas formas de trovar, vilancetes, glosas esparsas, poesia obrigada a mote; e numa carta a António de Meneses, em versos atrás citados, manifesta-se preso ainda ao ambiente dos extintos momos e serões de Portugal, onde se fizera poeta.

Na primeira fase da sua carreira, anteriormente à sua campanha pelo novo estilo, Sá de Miranda cultiva exclusivamente a poesia amorosa em volta dos temas petrarquianos então em voga. A nota que mais frequentemente fere é a da contradição entre a razão e a «vontade», isto é, a inclinação amorosa. Os seus versos testemunham um espírito torturado e tenso; já então os repassa uma melancolia muito sentida, que se acentuará posteriormente; e já por vezes se nota a expressão condensada, elíptica, que é uma das grandes dificuldades, mas também um dos interesses do seu estilo conciso, em que as palavras parecem faltar para cingir a intensidade ou a largueza do pensamento.

Em fase ulterior, nos poemas que marcam a sua campanha pela introdução em Portugal das formas italianas, enriquece e varia consideravelmente o seu material literário. Nas éclogas, em que segue o modelo de Garcilaso, exibe um estendal de erudição histórica e mitológica, reconta histórias célebres da Antiguidade e alude constantemente a lugares-comuns clássicos. Mas os melhores valores da cultura greco-romana, mesmo os de expressão mítica,

pareciam-lhe provir dos «Livros Divinos». Tanto nas éclogas como noutras obras de inspiração clássica — elegias, sonetos, canções — toca certos tópicos característicos da literatura renascentista: o desdém pela vulgaridade, a superioridade do culto das letras sobre o das armas, a necessidade de renovação pelo estudo dos modelos estrangeiros, e exorta à composição de poemas heróicos de assunto português.

Mas a parte mais original, e porventura mais interessante, da obra poética de Sá de Miranda é em redondilha menor: a écloga *Basto e as Cartas*, editadas em 1626 como *sátiras* de tipo horaciano. O autor expõe aí, de forma desenganada e livre, o que pensa do mundo que o rodeia. Falando do seu retiro rústico, com uma rudeza ostensiva de «guarda-cabras», a sua atenção privilegia o contraste entre a vida rural e a vida urbana e palaciana. O elogio da simplicidade rústica, como estado mais seguro e mais repousado que a vida artificial na cidade ou na corte, é um tema característico da Antiguidade clássica e particularmente de Horácio. Mas Sá de Miranda dá-lhe novos traços datados e combina-o com uma crítica social que lembra alguns dos utopistas do século XVI, num fundo de austeridade estóica ou senequista.

Está talvez na origem desta crítica um certo sentimento cioso da liberdade pessoal. A personalidade tem o direito de não se conformar com as convenções correntes. «Eu aos meus palmos me meço» é uma das fórmulas significativas desta atitude, aliás muito generalizada no Renascimento e também muito ajustada ao *odi profanum vulgus*, horaciano. O homem da corte, e de modo geral todo o que vive no seio da civilização urbana, teria perdido a liberdade. Sá de Miranda parece considerar essa alienação, por um lado, sob a forma da pressão social que se manifesta nas convenções e intrigas da vida da corte; por outro lado, sob a forma de sujeições resultantes da estrutura produtiva. O homem apenas seria livre conformando-se com a «boa razão» e a «mãe natureza», «madre antiga», que bastaria à satisfação das nossas necessidades; segundo o dito evangélico, as aves do céu não fiam nem tecem e andam, todavia, mais ricamente vestidas que Salomão. Sá de Miranda desdenha doutra actividade além da lavoura, que lhe parece a própria dos homens; condena o tráfego marítimo, a busca de ouro debaixo do solo, que os obriga, de costas para o dia, a entrar pela noite dentro. A ambição do ouro origina, segundo ele, as guerras, que desviam para a destruição o fogo, antes dado para proveito dos homens, e formas reais ou metafóricas de escravatura, que levam a pôr aos lanços na praça «espíritos vindos do céu». A invenção, então recente, da artilharia é para Sá de Miranda mais um exemplo dos malefícios resultantes do afastamento da natureza.

Dentro desta lógica, até mesmo a propriedade individual da terra aparece ao mesmo tempo como efeito e causa da violência: a sangue e fogo foi a terra desigualmente repartida; o meu e teu está na origem das guerras.

Estes tópicos são frequentes na poesia clássica, em que a Idade de Ouro, tida como anterior à propriedade agrária individual, à moeda, ao Estado, à guerra, constituía a idealização poética do comunitarismo primitivo ou do clã patriarcal. É bem possível, contudo, que Sá de Miranda tenha em vista qualquer fenómeno social que então se processasse entre nós, no género das vedações («cercas») e apropriações, pela aristocracia inglesa, de terrenos comunais dos aldeãos, que inspirou uma crítica semelhante do humanista Tomás Morus. A sua indignação pelo que então se passa neste sentido e que ele testemunha como fidalgo à antiga, patriarcalmente próximo do trabalhador rural, atinge uma vibração ainda hoje bem comunicativa, ao afirmar, por exemplo, que certos «salteadores com nome e rosto de honrados» andam quentes, «forrados de peles de lavradores». A idealização clássica do comunitarismo primitivo pelo mito da Idade de Ouro, no qual a própria agricultura e a própria pastorícia eram ainda sentidas como sacrílegas e antinaturais, transfere-se assim para as relações agrárias então existentes, pintadas com as cores idílicas da «áurea mediania» rural de Horácio.

Por outro lado, Sá de Miranda percebe claramente a ligação existente entre este exacerbamento e crise da exploração feudal, o absentismo da nova nobreza cortesã e a expansão ultramarina, que despovoa o Reino «ao cheiro desta canela». Não esconde a sua antipatia pelo modo de vida que então contribuía para a alteração da estrutura medieva do País:

Os marinheiros vadios
que vilmente a vida apreçam
pelas cordas dos navios
volteiam como bugios,
inda que vos al pareçam.

Outro tema grato a Sá de Miranda é a crítica da corte como centro do governo: a astúcia dos privados, o seu engrandecimento à custa dos pequenos; a corrupção da justiça, o exibicionismo devoto; todo um sistema de exploração em proveito de um grupo dirigente, que consegue perverter as boas leis tornando-as «fracas teias de aranha», de que são vítimas as mulheres, os órfãos, a «pobreza dos mesteres». Eles não se atrevem sequer a falar diante dos poderes, esses poderes que deviam ser «nossos» mas que os envolvedores «buscaram para si». Contra estes males, Sá Miranda vê o remédio num poder régio justamente exercido, ao serviço do Povo, idealização típica do Renascimento.

Tais ideais exprimem-se num tom nostálgico. Sá de Miranda volve os olhos para os costumes dos antigos portugueses, para a «casa antiga e a torre», símbolo de um mundo em desaparecimento: evoca os reis antigos, que se prezavam do nome de «lavradores», e também D. João II com a sua divisa «Pela lei e pela grei». Para ele o mundo está em decadência. A utopia de uma vida natural no seio da «madre antiga», em que não existia o teu e o meu, nem a guerra, casa-se com aquela melancolia que ensombra os seus versos. Não é por acaso que nestas cartas (em que predominam as quintilhas de redondilhas com dois esquemas alternativos de rima) Sá de Miranda conservou construções e vocábulos arcaicos, como que acentuando o carácter arcaizante do seu pensamento.

Tal arcaísmo ostensivo — próprio sobretudo das composições na medida velha — combina-se, todavia, com uma acentuada originalidade, e até com um pessoalismo muito acusado. Sá de Miranda foge à expressão discursiva então letrada, quase não estabelecendo transição sintáctica entre o texto básico e os comentários incisos, ou os exemplos, com lição moral. Com vista a este efeito, a sua expressão é fortemente condensada e muitas vezes elíptica. O seu léxico prefere os termos concretos às generalidades e aos eufemismos, sacrificando para isso a dignidade classicizante tão grata a João de Barros ou a António Ferreira. As imagens, por vezes muito evocativas, provêm do mundo familiar, e não apenas do arsenal da tradição literária erudita; e mesmo quando a este recorre, Sá de Miranda veste-o de uma aparência vernácula e até quase rústica. Esta tendência foge às convenções do estilo novo, e sobretudo ao carácter discursivo, expositivo e oratório que condiz com o classicismo. Pelo contrário, orienta-se para uma expressão engenhosa, feita de agudeza conceptual, combinando um artifício extremo com um certo folclorismo apaixonado por apólogos, provérbios e efeitos de oralidade. Ora a importância da elipse avultará, como veremos, no estilo de Góngora, que é directamente avesso à expressão discursiva. Desta forma, Sá de Miranda está na corrente que conduz ao Barroco peninsular, e torna-se um dos precursores do conceptismo seiscentista. Já Ferreira de Vasconcelos elogia a «novidade» do seu estilo, e Francisco Manuel de Melo considera Sá de Miranda como um dos seus mestres. Baltasar Gracián cita-o pelas frases sentenciosas. No entanto Francisco Manuel de Melo engana-se talvez ao atribuir a Sá de Miranda o propósito de «esconder altos conceitos e misteriosos, como os Egípcios, em estilo tosco». A eliminação das redundâncias correntes na linguagem e até de certa argamassa lógica explícita, as incisões de aforismos, exclamações, perguntas, a multiplicação de exemplos, de apólogos, anexins e metáforas comezinhas, em obras doutrinais como as *Cartas* e a écloga *Basto*, resultam de uma tensão dirigida às referências práti-

cas, quotidianas, e não dirigida ao jogo conceptista. Nós sentimos o estilo mirandino romper de uma convicção que força a custo o seu caminho, e não do comprazimento numa dada retórica; e é por isso que os seus mais belos sonetos de amor ou de angústia incompreendida nos deixam uma profunda impressão de autenticidade, não tanto pelo tema como pelo esforço patente (e triunfante) na acumulação de encavalgamentos rítmicos, nos contrastes de ordem directa e hipérbato, nos verbos elipticamente intransitivos ou plurissignificantes, nas bruscas mudanças de focagem (saltos de tempo, de lugar, de realidade exterior ou íntima, de tom monologal ou dialogal, de interlocutor vago ou directamente apostrofado) e, finalmente, em vários remates crispados no limiar do inefável. (Ver os sonetos: *Em tormentos cruéis, tal sofrimento*; *Não sei que em vós vejo, não sei que*; *O Sol é grande, caem co'a alma as aves*; *Quando eu, Senhora, em vós os olhos ponho.*)

Talvez exista uma relação profunda entre aquele arcaísmo, aquele descontentamento, aquele protesto que só pode ser verbal, e por outro lado este estilo que se desenvolve no sentido do requinte sem se afastar de um eixo tradicional e que tende sobretudo a cortar as pontes com certo mundo circundante. Além dos primeiros versos na medida nova, deve-se a Sá de Miranda a primeira comédia em estilo clássico. Sabe-se também que escreveu uma tragédia com o título *Cleópatra*, de que nos restam poucos versos, em redondilha maior.

Os *Estrangeiros*, sua primeira comédia em prosa, localiza-se na Itália. Os tipos e situações evidenciam a imitação de Plauto e Terêncio e da comédia renascentista italiana em fala vulgar portuguesa. Há a competição de um jovem, um fanfarrão e um doutor à volta de uma rapariga posta a preço. As regras do classicismo renascentista são acatadas: acção concentrada num troço de rua, onde se atam e desatam os nós dos interesses em conflito.

Posterior a esta, e com características muito semelhantes, a comédia *Vilhalpandos*, que tem por personagens uma cortesã, a mãe proxeneta, dois fanfarrões e um escrivão hipócrita, está animada de um anticlericalismo intenso, que tira partido da localização do enredo em Roma. Ambas as comédias, de resto, dão expressão a um ideário humanista renascentista: ridicularização das bravatas militares, crítica da Escolástica, do monaquismo e da mendicância beata, da remissão pecuniária dos pecados, exaltação das Letras humanas clássicas e da paz.

Embora com êxito contestável, Sá de Miranda luta no teatro contra o gosto então dominante dos *autos*: o prólogo da sua primeira comédia supõe o público surpreendido por não estar a assistir a um auto em verso e rima.

Bibliografia

1. Textos

- A 1.ª ed. das *Obras*, feitas por um autógrafo, é a de Manuel de Lyra, Lisboa, 1595. A 2.ª, que utiliza outros manuscritos, é de 1614 e vem acompanhada de uma biografia do poeta. Houve reimpressões destas edições, até que Carolina Michaëlis de Vasconcelos, utilizando as duas ed. mencionadas, mais cinco manuscritos inéditos, publicou uma ed. critica, com diversas (e numerosas) variantes, em Halle, 1885, reed. fac-similada pela IN-CM, 1989. O grande número de variantes resulta de que o autor, de manuscrito para manuscrito, corrigia e alterava, por vezes profundamente, o original.
- *Satyras de Francisco de Saa de Miranda*, reprod. fac-similada da ed. de 1626 (versões não consideradas na ed. de Carolina Michaëlis), «O Mundo do Livro», Lisboa, 1958. Texto da lamentação *Al son de los vientos* por Eugenio Asensio in «Revista da Faculdade de Letras», vol. 13, III série, Lisboa, 1971, pp. 1-19.
- Ver estudo dos manuscritos e variantes nos livros de J. V. de Pina Martins e T. F. Earle, adiante referidos
- *Comedias Famosas Portuguesas* dos doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira, Lisboa, 1622
- *Vilhalpandos*, 1.ª ed., Coimbra, 1560. Há uma ed. moderna, em separado, Coimbra, 1930. Estrangeiros, 1.ª ed., Coimbra, 1559; incluídos na 1.ª ed. das *Obras*, 1595. Ambas as comédias se encontram reproduzidas nas edições das *Obras*.
- As mais recentes edições destas são a de José Pereira Tavares, Lello, Porto, 1928; e a de Rodrigues Lapa, em 2 vols., na col. «Sá da Costa», Lisboa, 1937, 1942-43 (baseia-se na 1.ª ed., aproveitando o trabalho de Carolina Michaëlis), vol. I, 4.ª ed. rev., 1976, vol. II, 3.ª ed. rev., 1977

2. Antologias

- Na col. da «Seara Nova», 1939, org., introd. e notas de Rodrigues Lapa, na col. «Textos Clássicos Verbo», 1969, org., introd. e notas de José Vitorino de Pina Martins; e na col. «Textos Literários», 1984, org., introd. e notas de Alexandre M. Garcia. (Os dois últimos muito informativos.)
- Antologia ilustrada por desenhistas Régio, José *As mais belas poesias de Sá de Miranda*, Lisboa, 1961

3. Estudos

- É fundamental o vol. I — Bibliografia, Lisboa, 1972, de que José Vitorino de Pina Martins faz preceder o seu estudo: *Sá de Miranda e a Cultura do Renascimento*. Braga, Teófilo: *Sá de Miranda e a escola italiana*, Porto, 1893.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de *Introdução* à sua ed. das *Poesias* (ocupa-se especialmente do problema das variantes); *Novos Estudos sobre Sá de Miranda*, Academia de Ciências de Lisboa, 1911.
- Viterbo, Sousa: *Estudos sobre Sá de Miranda*, sep. de «O Instituto», 42-48, 1895-96. (Dados bibliográficos importantes.)

- Lapa, Rodrigues: pref. à sua ed. das *Obras Completas*.
- Machado, José de Sousa: *O Poeta do Neiva*, Braga, 1928 (estudo genealógico e biográfico).
- Saraiva, A. José· *História da Cultura em Portugal*, vol. II, cap. V, 34.
- Pimpão, A. Costa: *O Soneto «O Sol é grande»*, in «Biblos», vol XIV, 1938, incluído em *Escritos Diversos*, Coimbra, 1972; e *História da Literatura Portuguesa*, 2.º vol. (séc. XVI, que ficou incompleto, em fascículos), Coimbra.
- Rocha, Andrée Crabbé: *O Teatro de Sá de Miranda*, in «Colóquio», n.º 12, 1961.
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969 (tem bibliografia); e *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969.
- Carvalho, Carlota Almeida de: *Glossário das Poesias de Sá de Miranda*, ed. Centro de Estudos Filológicos, 1953.
- Artigos do suplemento de «O Comércio do Porto» comemorativo do IV centenário, incluídos no vol. III de *Estrada Larga*, Porto Editora, s/d.
- Sena, Jorge de: *Reflexões sobre Sá de Miranda*, in *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, 1958, e *A Viagem de Itália*, inserto no suplemento literário de «O Estado de São Paulo», 1962-09-08, textos incluídos em *Estudos de Literatura Portuguesa I*, Ed. 70, 1981, pp. 49-56 e 57-67.
- Lopes, Óscar: Sá de Miranda. *Permanência da sua Crítica*, in «Ler e Depois», Porto, 1969.
- Mourão-Ferreira, David: *Sá de Miranda: Inovação e Polemismo*, in «Hospital das Letras», Lisboa, 1966, pp. 23-44.
- Cirurgião, António Amaro: *A Natureza na «Fábula do Mondego» de Sá de Miranda*, in «Vértice», 28, n.º 296, Maio 1968.
- Asensio, Eugenio: *Texto integral y comentarios del poema de Sá de Miranda «Al son de los vientos que van murmurando»*, in «Estudios Portugueses» do mesmo autor, 1974 (estuda vários aspectos estilísticos e temáticos da obra de Sá de Miranda).
- Busnardo-Neto, J. M.: *The eclogue in the sixteenth century Portugal*, tese de doutoramento policopiada, Michigan, 1974
- Carvalho, José Adriano de. *Os «Divinos Versos» de Sá de Miranda. Bíblia ou Poesia?*, in «Colóquio/Letras», 29, Jan. 1976, pp. 23-24, e *Sá de Miranda entre a Poesia e a Bíblia* (com a colab. de J. V. de Pina Martins), in «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, 10, 1976, pp. 45-62 e 63-81. Deste último autor, *Sá de Miranda e a Cultura do Renascimento*, vol. 1, Lisboa, 1972.
- Roig, Adrien. *Quiénes fueran Salicio y Nemoroso?*, in *Criticón*, Toulouse, Université le Mirail, France-Ibérie Recherche, 1978, 4, pp. 1-36 (identifica os pseudónimos Salício e Nemoroso, na écloga com este último nome, como designando, respectivamente, Sá de Miranda e Garcilaso); e *O Teatro Clássico em Portugal no século XVI*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1983.
- Subirats, Jean: *Les comédies et l'épître de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Contribution à l'étude socio-littéraire du XVIe siècle portugais*, tese defendida na Universidade de Lille, 2 vols., 1976
- Matos, M. Vitalina Leal de: *Ler e Escrever*, IN-CM, 1987 (contém ensaios sobre Sá de Miranda e Camões).
- Earle, T. F.: *Tema e imagem na Poesia de Sá de Miranda*, IN-CM, 1985 (trad. do original inglês, Oxford Univ Press, 1980).
- Tavani, Giuseppe: *As Características Nacionais das Comédias de Sá de Miranda*, in «Ensaios Portugueses», IN-CM, 1988, pp. 413-428.

- A antologia organizada por José V de Pina Martins é acompanhada de um minucioso aparato erudito, quanto a fontes textuais e às versões dos textos escolhidos. A introdução está incluída, com correcções, em *Cultura Portuguesa*, do mesmo autor, ed Verbo, 1974, pp 67-80. Ainda de José V. de Pina Martins ver problemas e normas *Para uma tentativa de edição crítica das poesias de Sá de Miranda*, in «Critique Textuelle Portugaise», Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp. 147-161, e o artigo de síntese: *Sá de Miranda, um poeta para o nosso tempo*, in *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, pp. 1025-1045
- A antologia org. por Alexandre M. Garcia contém importantes comentários aos principais poemas e trechos importantes dos prefácios das edições dos sécs. XVI, XVII e XVIII, e ainda numerosos trechos que documentam a recepção a Sá de Miranda desde os seus contemporâneos até cerca de 1970.

Capítulo V

ANTÓNIO FERREIRA — Um Clássico Renascentista Isolado

Os poetas nascidos entre 1520 e 1530 cultivam as formas consagradas pelo Renascimento e introduzidas por Sá de Miranda — de quem quase todos se declaram discípulos — e ainda por vezes ecoam o triunfo momentâneo do Humanismo nos cursos de Artes de Coimbra. No entanto apenas um, o Dr. António Ferreira (1528-1569), pode considerar-se representante íntegro e sem concessões do espírito classicista e humanista que entre nós se confrontou com a tradição literária e com o espírito da Contra-Reforma.

Filho de um funcionário da casa do duque de Coimbra, D. Jorge, frequentou a Universidade entre 1543 e 1555, quando a influência do Humanismo se encontrava no seu auge em Portugal. Diogo de Teive foi seu mestre, e devem tê-lo sido também Jorge Buchanan, Nicolau Grouchy e outros. Com as representações escolares em Coimbra, iniciou-se no teatro clássico. Estas circunstâncias deram-lhe talvez a mais completa educação humanística de todos os poetas portugueses quinhentistas. Em 1554 exercera funções de lente universitário substituto. Foi no período de estudos em Coimbra que escreveu a maior parte da sua obra lírica e dramática. Durante os dois últimos anos da sua vida breve exerceu o cargo de desembargador da Casa do Cível em Lisboa.

A obra lírica de António Ferreira

A obra de Ferreira foi compilada pelo autor num volume editado por seu filho, Miguel Leite Ferreira, em 1598, e intitulado *Poemas Lusitanos*, título significativo, como veremos.

Todas as composições deste volume — sonetos, odes, elegias, éclogas, epitalâmios, cartas, epigramas, epitáfios e uma história de Santa Comba dos Vales, assim como as comédias e a tragédia *Castro* — são afeiçoadas pelos moldes italianos, latinos e gregos. Confinando-nos por agora à parte lírica desta obra, verificamos que nela se combinam uma erudição, uma mestria da técnica do «novo estilo», uma consciência dos valores e uma intenção pedagógica que nos obrigam a considerá-la como obra-piloto dos italianizantes portugueses.

O interesse das composições líricas é desigual. Os sonetos, por vezes harmoniosos, repisam os lugares-comuns petrarquianos, mas só há vibração nos referentes à morte da primeira esposa. Também não interessam muito as éclogas, geralmente de cunho virgiliano ou sannazzariano, nem as elegias, algumas delas, à maneira grega, de tom sentencioso e não lamentoso. Mas aqueles géneros em que expõe doutrina — nas odes horacianas, de que parece ter sido o primeiro cultor português, e acima de tudo nas cartas —, Ferreira é um autor significativo, e pode considerar-se o mais completo teorizador português quinhentista, em vernáculo, dos padrões e valores humanísticos, sobretudo os relacionados com a arte literária.

As cartas e odes de Ferreira dirigem-se a uma roda de personagens constituída por poetas, como Pêro de Andrade Caminha, Diogo Bernardes, Sá de Miranda, Francisco de Sá e Meneses, e por figuras de relevo social, como o duque de Aveiro, o padre Luís Gonçalves da Câmara, D. Francisco Coutinho, D. Constantino de Bragança, o infante D. Duarte, o cardeal D. Henrique, o rei D. Sebastião. A todos prodigaliza conselhos e encorajamentos, que encobrem por vezes uma crítica discreta. Ferreira entendia exercer por este meio aquela autoridade espiritual que mais de uma vez reivindica, em termos enérgicos, para os poetas e os doutos em Humanidades. A competência dos práticos e a dos dialectas do direito e da teologia ficaria desequilibrada sem a educação do senso dos valores desinteressados, pois

As artes entre si se comunicam.

Do conjunto das cartas e das odes desprende-se uma atitude horaciana mais ou menos harmonizada com uma sabedoria cristã. A atitude do poeta é a de uma impassível superioridade perante as opiniões irracionais do «vulgo» e perante a vacuidade dos bens por que se bate a maioria dos homens. O *odi profanum vulgus* soa bem alto em António Ferreira, para quem, no entanto, o «vulgo» ou «povo» é um conceito basicamente moral e não social:

Eu chamo povo onde há baixos intentos;

considera sábio quem, guiando-se pelo próprio juízo, pode desprezar o que lhe é exterior:

Ditoso aquele que em si só se encerra
e, estimando o tesouro que em si tem,
pisa soberbamente toda a terra.

A razão: eis o único guia em que o poeta parece confiar. Não a razão escolástica identificada com a sabedoria divina, mas uma razão humana, educada nas letras clássicas, feita de ponderação, buscando uma felicidade terrestre ao abrigo de paixões e ilusões, e que é a mais alta forma de autodomínio. Em nome dela condena todas as manifestações de impulsividade, incluindo o espírito de aventura e a brutalidade guerreira:

Que me aproveita a lança ensanguentada
no peito do rei mouro, se aventurei
perder a vida e não ganhar cá nada?

Mesmo quando transige com a ideologia expansionista, entre nós quase unânime, e se dirige em estilo heróico a heróis militares, Ferreira insiste na superioridade da razão sobre a coragem física. Não é raro também censurar ou lamentar aqueles que trocam a quietude da meditação e do estudo pelos riscos dos mares e da guerra, levados pela ambição da riqueza. São motivos que encontrámos já em Sá de Miranda, mas no seu discípulo integram-se de forma mais explícita em contextos que lembram as respectivas fontes clássicas, sobretudo horacianas ou virgilianas.

Frequentemente se aventura Ferreira pelo campo das ideias políticas e sociais. Em carta a D. Sebastião expõe, de maneira inequívoca, a doutrina do contrato social (que pode ter aprendido em Aristóteles); nega o poder monárquico absoluto:

absoluto poder não há na terra,
que antes será injustiça e crueldade;

afirma a condição humana dos reis:

iguais somos, Senhor, na natureza:
assim entramos na vida, assim saímos.

À nobreza do sangue contrapõe a aristocracia do saber, lamentando que lhe não sejam reconhecidas no seu tempo as prerrogativas a que se sente com direito:

Aquela proveitosa liberdade
aos antigos Poetas concedida [...]
porque entre nós será mal recebida?

Estes tópicos são característicos do Humanismo, mas ninguém talvez os formulou entre nós com tanta convicção e por forma tão acabada e independente da tradição medieval.

Uma parte da obra de António Ferreira, sobretudo as epístolas que dirige aos confrades em letras, consagra-se a problemas do ofício de escritor. Um dos pontos que trata com mais insistência é aquele que, por analogia com os renascentistas franceses, poderíamos designar como a defesa e ilustração da língua portuguesa.

Ferreira interessou-se a fundo pelo idioma, inclusivamente na sua forma medieval, de que fez duas imitações felizes a propósito do texto do *Amadis*. Reagiu contra o emprego da língua castelhana pelos poetas seus contemporâneos, e foi um dos poucos portugueses do século XVI que não escreveram em castelhano um só verso. Tal como vários renascentistas estrangeiros apologetas da centralização monárquica nacional, exalta o idioma pátrio em versos vibrantes como estes:

Floresça, fale, cante, ouça-se e viva
a portuguesa língua, e, lá onde for,
senhora vá de si, soberba e altiva.
Se 'té 'qui esteve baixa e sem louvor,
culpa é dos que a mal exercitaram,
esquecimento nosso e desamor.

Esta defesa da língua, que encontramos também em João de Barros e em Ferreira de Vasconcelos, tem em António Ferreira uma tonalidade anticastelhana (de igual modo patente em Vasconcelos). António Ferreira, que em dado passo apenas deseja perdurar como da *língua amigo*, dá porventura vazão a um sentimento corrente oposto ao castelhanismo da corte. De toda a maneira, a sua obra literária parece-lhe valer acima de tudo como amostra ou expressão em língua portuguesa, e por isso lhe deu o título geral de *Poemas Lusitanos*. Encontram-se na dedicatória do volume estes versos significativos:

Eu desta glória só fico contente:
que a minha terra amei, e a minha gente.

Como promotor do classicismo literário, António Ferreira expôs com insistência e magistral clareza as normas típicas da escola. A sua doutrina (como aliás outros aspectos da sua obra) tem por fonte principal Horácio, e especial-

mente a *Epístola aos Pisões* (também conhecida por *Arte Poética*). Alguns tópicos deste magistério:

a) a primazia do estudo e do trabalho sobre a inspiração:

> *doutrina, arte, trabalho, tempo e lima*
> *fizeram aqueles nomes tão famosos*
> *por quem a Antiguidade se honra e estima*

b) a necessidade do conhecimento aprofundado e de uma imitação que afinal consiste em apropriação nacional do património literário das línguas clássicas:

> *Do bom escrever, saber primeiro é fonte.*

c) a necessidade da crítica e da autocrítica: o poeta deve desconfiar de si próprio e fazer discutir pelos entendidos as suas composições;

d) o sentido da justa proporção:

> *há nas cousas um fim, há tal medida,*
> *que quanto passa ou falta dela é vício.*

e) a proscrição de toda a herança peninsular medieval («a antiga Espanha deixo ao povo»), conservando apenas, como mal inevitável, a rima, que restringe a liberdade dos versos «e com som leve o juízo engana», enquanto se não encontrar outro sistema rítmico mais próximo do verso latino.

Ocupam, ainda, um lugar importante na campanha de Ferreira as exortações dirigidas a vários confrades para que intentem a realização de uma epopeia nacional. Alguns passos das suas odes e os epitáfios podem, de resto, considerar-se sugestões para um estilo e temas heróicos. Mas a epopeia imaginada por Ferreira é sobretudo um monumento da cultura, e da Língua, muito mais do que uma afirmação dos valores guerreiros e cruzadistas então vigentes. Segundo Ferreira, o heróico vale, acima de tudo, como tema do poeta; e com o género épico ficaria enriquecida a assimilação dos modelos clássicos pela literatura portuguesa, e, acima de tudo, enobrecida a língua. Camões, ao realizar *Os Lusíadas*, integrou-se, como veremos, neste desiderato. Na sua produção literária Ferreira é, até onde chega a sua capacidade, de todo coerente com a doutrina que ensina. O seu estilo expõe e discorre sem deixar espaço aos efeitos engenhosos. Aqui ressalta um contraste com Sá de Miranda, J. Ferreira de Vasconcelos e até com Camões. Ferreira está no pólo oposto ao do Barroco. Dentro de um puro classicismo, esforça-se por criar uma língua moderna elimi-

nando os arcaísmos, filtrando o vocabulário de ressaibos pitorescos ou provinciais. Procura também introduzir a liberdade da sintaxe latina na colocação das palavras. Nos seus melhores momentos logra uma expressão clara (análoga à do academismo francês) e por vezes enérgica. Deixou muitos versos aforísticos, de concisão proverbial.

Ferreira representa, desta forma, tanto pela doutrina como pela obra, o ponto mais avançado que atingiu entre nós o primeiro classicismo literário, ao mesmo tempo que o expositor mais coerente da doutrina humanista. Isto coloca-o à margem da evolução que, dos cancioneiros do século XV, passando pela assimilação da influência italiana e latina, conduz aos estilos maneirista e barroco. Teremos de saltar toda a época barroca para encontrarmos discípulos de Ferreira entre os Árcades da segunda metade do século XVIII, que aliás, como ele, se recrutarão de preferência entre a burguesia nobilitada pelo cargo.

António Ferreira e o teatro clássico

O mais importante aspecto a considerar na obra de António Ferreira é, porventura, a sua tentativa de introdução do teatro clássico, e sobretudo da tragédia, na língua portuguesa. A sua tragédia *Castro* constitui sem dúvida uma das mais felizes tentativas quinhentistas, em toda a Europa ocidental, para a ressurreição da tragédia grega.

Enquanto se processa a evolução do teatro medieval, tornam-se conhecidas as tragédias de Séneca e as comédias de Plauto e Terêncio, que os escolares universitários se habituaram a representar em dias festivos, no original latino. Durante os séculos XIV e XV e inícios do XVI, o movimento humanístico de exumação e publicação de códices clássicos leva ao conhecimento dos estudiosos, não apenas uma grande parte ainda desconhecida dos dramaturgos romanos, mas até numerosos fragmentos e obras inteiras de tragediógrafos gregos. Seguem-se logo as imitações e traduções. Petrarca, Leão Baptista Alberti escrevem comédias ao gosto das de Terêncio; Albertino Mussato, Alberti, Leonardo Dati e outros italianos imitam as tragédias de Séneca em língua latina, abrindo assim o caminho à *Sofonisba* de Trissino, a primeira tragédia europeia escrita em língua vulgar (1515), embora irrepresentável. A representação de *Orbeche* de Cínzio, em 1541, assinala o autêntico renascimento da tragediografia, que na segunda metade do século encontra cultores notáveis, posto que nem sempre com sentido teatral, como os franceses Jodelle, Roberto Garnier, o português António Ferreira, integrando-se no teatro nacional inglês do tempo da rainha Isabel (Marlowe, Shakespeare, etc.) e atingindo a sua forma moderna tida como regular com Corneille e Racine nas cortes de Luís XIII e Luís XIV.

De preferência à obra de Aristófanes, o maior comediógrafo grego, cujas audácias reflectem a intensa vida política do cidadão ateniense do século V a. C., os comediógrafos do Renascimento utilizam como modelo, mediante as imitações latinas de Plauto e Terêncio, a comédia nova helénica, da transição do III para o II século a. C., muito mais comedida. Assim a *parábase*, comentário directo à actualidade política, que era parte integrante da comédia velha, desapareceu completamente. Plauto e Terêncio apresentaram sempre a comédia em ambiente grego («comedia palliata», do nome do trajo nacional grego «pallium»), como simples tradução ou, quando muito, fusão («contaminatio») de originais de Menandro, Dífilo, Filémon, Demófilo ou Apolodoro.

O assunto central é quase sempre o do jovem que, graças ao auxílio de um solerte e dedicado escravo ou parasita, obtém, contra o traficante de mulheres («Leno») e contra a rivalidade ou simples oposição do próprio pai e de um soldado fanfarrão («Miles Gloriosus»), o amor de uma bela escrava, que acabará por ser reconhecida como de nascimento livre, perdida em naufrágio ou raptada por piratas. Quase toda a acção depende das artimanhas do escravo, que criam as mais complicadas situações familiares e jurídicas, e das peripécias causadas pelos infalíveis reconhecimentos e regressos finais de certas personagens (especialmente o pai da bela escravizada).

Há um tipo especial de comédia, a de *quiproquó*, nomeadamente o tipo de *Amphytruo* e de *Manaechmi* de Plauto, que tem uma considerável importância como fonte do teatro renascentista e clássico europeu; todo o seu enredo se baseia na confusão, intencional ou acidental, de personagens.

No entanto, as variantes do esquema fundamental já indicado são quase só obtidas pelo relevo especialmente dado a um tipo ou a um caso de consciência, com que geralmente se designa a peça: o escravo ou parasita e suas manhas peculiares (*Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Persa*, de Plauto; *Eunuchus*, *Phormio*, de Terêncio), o fanfarrão (*Miles Gloriosus*, Plauto), o pai avaro (*Aulularia*, Plauto), o amigo fiel (*Trinumnus*, Terêncio), o brutamontes (*Truculentus*, Plauto), o pai severo que se arrepende ou que contrasta desfavoravelmente com o educador compreensivo (*Heautontimoroumenos*, *Adelphi*, Terêncio), etc.

Nesta revivescência de comédia latina fomentada pelos colégios universitários, as festas de S. Nicolau, patrono dos estudantes, desempenham um papel comparável ao das festas do Corpo de Deus na evolução dos *mistérios* e *milagres* medievais franceses ou ingleses e na formação do teatro espanhol do Siglo d'Oro. Já em 1538 os estudantes do Colégio de Santa Cruz de Coimbra celebravam representações cénicas, que D. João III tornará obrigatórias na universidade desde 1546.

Em Coimbra, como em Paris ou Salamanca, deve ter-se começado por representar peças latinas no original, de que se vendiam argumentos em língua vulgar entre a assistência menos culta. Surgem depois as traduções e adaptações. Na dedicatória da comédia *Bristo* ao príncipe D. João, António Ferreira declara que escreveu esta peça quando estudante em Coimbra, e refere-se a outras obras teatrais representadas na universidade «que a todas as dos antigos

levam ou não dão vantagem». Dessas peças, todavia, só subsistem em português as do próprio Ferreira, pois que as de Sá de Miranda provêm de uma influência italiana directa.

A primeira comédia original portuguesa parece ser *Estrangeiros*, de Sá de Miranda, de que já falámos. Nesta comédia e em *Vilhalpandos* encontramos as características típicas do género: intrigas amorosas, oposições de tipos burgueses e servis, anagnórises (reconhecimentos).

Bristo, de António Ferreira, cabe inteiramente dentro deste esquema, só com a variante de que o cómico se funda principalmente na rivalidade e na recíproca mistificação de dois fanfarrões, e de que a intriga reside na emulação amorosa de dois amigos, depois resolvida por um reconhecimento e três casamentos inesperados, inteiramente alheios às inclinações sentimentais.

Cioso, comédia da maturidade de António Ferreira, desenvolve-se como um conto malicioso de Boccaccio: Júlio, marido ciumento e contudo perdido pela cortesã Faustina, acaba por ser duplamente enganado, porque se enleia nas manhas das suas próprias perfídias e cautelas; a acção tende, portanto, para o recorte de um carácter moral.

Certos elementos lembram a maneira terenciana, como a tese formulada nesta pergunta e resposta (acto III, cena 5): «*Ardélio:* Cuidas tu que pode com a mulher mais o medo que o amor? — *Bernardo*: Nem com os homens tampouco!». É também terenciana a oposição de caracteres e pontos de vista, por vezes numa esgrima dialogal em que se reconhece o autor de certas cenas da *Castro* (por exemplo, o diálogo César-Júlio, II, 3, acerca de como se deve tratar a esposa; e o de Octávio-Bernardo, II, 5, sobre um tema que voltaremos a encontrar em Camões e em Jorge de Vasconcelos: a polémica entre o amor «activo» e o amor «contemplativo»).

Há em *Cioso* um evidente progresso sobre as três tentativas precedentes, mas nem mesmo com tal progresso de originalidade e factura se pode concluir que o género tenha produzido em Portugal uma obra notável. As quatro comédias não oferecem qualquer interesse para o leitor moderno, e ficam muito abaixo de obras similares italianas, como a *Calândria* de Bibbiena e a *Mandrágora* de Maquiavel. A acção é, de começo, quase imperceptível ao longo de diálogos e de monólogos conceituosos e desligados, e acumula-se no final em peripécias que chegam a reduzir-se a curtas e secas explicações entre comparsas. As coincidências a propósito, os reconhecimentos inesperados de amigos e parentes que se ignoravam e outros episódios virtualmente miraculosos — o chamado deus *ex machina* —, que funcionam como trama da acção, além de constituírem lugares-comuns, retiram toda a verosimilhança às peças e não

consentem qualquer lógica verdadeiramente dramática, isto é, uma acção que resulte orgânicamente dos caracteres e seus conflitos. O género, de resto, fora já exaurido pelos comediógrafos latinos, com as suas inúmeras «contaminações» de fontes.

A tragédia clássica

Para os autores clássicos a tragédia era o mais nobre dos géneros. Aristóteles, que a sobrepôs à epopeia, dedicou-lhe o essencial da sua *Poética*. Horácio tinha-a em vista, mais que a outro género, quando redigiu a sua *Epístola aos Pisões* (mais conhecida por *Arte Poética*) e quando escreveu as suas odes à maneira de coros trágicos, sob a invocação da musa Melpómene, que preside à tragédia.

Originária do culto popular helénico de Dioniso, começou por ser um diálogo entre um solista, que faz as perguntas (*hipócrita*, palavra que depois significa actor), e um coro representativo de sátiros, que responde. À letra, *tragédia* significa, segundo uns, *cântico de sátiros*, segundo outros, *cântico do bode* ofertado a Dioniso. Nos três grandes tragediógrafos do século V a. C., Ésquilo, Sófocles e Eurípides, aparece já bem definido o papel do actor principal (*protagonista*), o elenco alarga-se até o máximo de três actores em cena, e o coro aparece reduzido a comentar a acção, ou até a preencher com interlúdios o intervalo dos *episódios*, então equivalentes a actos. Nos anfiteatros ao ar livre, perante os quais se representavam as tragédias, cabia praticamente a totalidade dos cidadãos de Atenas, incluindo os mais pobres, a quem eram pagas as entradas. O Estado instituiu também concursos públicos, em que se premiava o autor da melhor *tetralogia*, constituída por uma *trilogia trágica* (três tragédias) e um drama satírico.

As personagens da tragédia clássica, representadas por actores de *coturno*, uma espécie de calçado simbólico de alta dignidade, eram normalmente deuses, semideuses e heróis lendários. O traço característico do protagonista é o descomedimento, o desafio arrogante (*hýbris*) aos deuses, ao destino, ou simplesmente às autoridades estabelecidas, atitude esta geralmente contrastada com as reflexões moderadas do coro, que assim se torna o índice da sensata mediania humana. De acordo com uma concepção de Aristóteles, que decerto corresponde a uma ideia feita, o espectáculo trágico destinava-se a operar uma purificação (*cathársis*) das tendências imorais de cada espectador, exibindo a consequência horrível (o *páthos*) de um descomedimento por forma a excitar o terror religioso e a compaixão. A tensão afectiva criada pela acção recíproca do repto heróico e das suas consequências patéticas vai sempre em crescendo (*clímax*) até à *peripécia*, ou súbita mudança de situações entre as personagens, que muitas vezes resulta do reconhecimento (anagnórise) de uma relação de parentesco, ou outra, entre elas. Segundo Aristóteles, a estética da tragédia estaria em íntima relação com o seu próprio princípio ético de que a virtude consiste em saber evitar os extremos e excessos. Contudo, é na contradição entre essa ética conservadora e a heroicidade desmesurada e subversiva do protagonista que reside, para nós, o interesse mais profundo de muitas tragédias gregas.

O ambiente em que se trava o conflito central evolui: em Ésquilo tem um tom acentuadamente religioso, de oposição entre o herói e o destino, ou os deuses; em Sófocles o aspecto heróico positivo da *hýbris* é mais acentuado e visa, por vezes, prepotências humanas; em Eurípides o protagonista anda à mercê, não tanto de forças externas (sobrenaturais ou tirânicas), como da lógica interna de uma paixão irreprimível, num mundo de acasos, de forças cegas e irresponsáveis. Apesar disso e apesar de ter feito pela primeira vez do amor o tema fundamental do teatro, Eurípides dilui a humanidade dos seus temas num rebusque de truculências patéticas, de tiradas retóricas, e resolve por vezes os conflitos por forma demasiado brusca, graças à cómoda intervenção de uma divindade (*deux ex machina*).

Estas tendências agravam-se consideravelmente nas peças dificilmente representáveis de Séneca, contemporâneo de Nero, o mais influente tragediógrafo romano, moralista estóico, cujos tratados tiveram grande voga na Idade Média. São características do teatro de Séneca o gosto da violência e da ênfase, os longos monólogos cheios de digressões, as tiradas sentenciosas, o individualismo (senequismo) exaltado dos heróis, que nunca, intimamente, se reconhecem derrotados.

No Renascimento os teóricos da tragédia acrescentaram novos preceitos aos de Aristóteles e Horácio. Aristóteles exigia, por exemplo, como essencial, a unidade de acção e preconiza que esta se imaginasse como decorrida dentro de um dia, em oposição ao largo âmbito de uma epopeia. Indo mais longe no mesmo sentido, Castelvetro, na sua *Poética* de 1570, e Jean de la Taille, na sua *Arte de Tragédia* de 1572, entre outros preceptistas, formularam a famosa «lei das três unidades»: acção, tempo e lugar. Mas esta doutrina é já posterior à *Castro* de António Ferreira.

A tragédia clássica em Portugal

Algumas das tragédias de Séneca figuravam já na livraria de D. Afonso V; e corriam em tradução portuguesa impressa deste 1559, pelo menos. Em 1528 publicou-se *A Vingança de Agamémnon*, adaptação, em décimas heptassilábicas, da tradução da *Electra* de Sófocles, por Hermán Perez de Oliva, que no país vizinho se notabilizou pelas suas versões de comédias e tragédias gregas. Uma tradução portuguesa da mesma peça, com o mesmo título da castelhana (e provavelmente baseada nela), foi concluída em 1536 por Henrique Aires Vitória e impressa entre aquele ano e o de 1555.

As primeiras tragédias modernas conhecidas (o que não quer dizer representadas) no meio universitário de Coimbra, aliás em língua latina, devem ter sido *Jeftes* e *Baptistes*, originais de Jorge Buchanan, as versões latinas de *Alcestes* e *Medeia* de Eurípides pelo mesmo professor, e outras peças de Guérente e Mérat. Diogo de Teive escreveu um *David* que se representou em Santa Cruz, em 1550, na presença de D. João III, rainha e infantes, e outras peças, entre as

quais uma tragédia que tinha como assunto a morte do infante D. João (*Joannes Princeps, Tragœdia*). A representação de peças em latim tornara-se já então uma praxe, sobretudo por ocasião de visitas solenes régias ou episcopais às universidades de Coimbra ou Évora. A primeira tentativa de tragédia original em língua portuguesa foi provavelmente a *Cleópatra* de Sá de Miranda, de que nos restam alguns versos heptassilábicos.

É dentro deste teatro académico, onde nascera também a comédia *Bristo*, que surge, sob a provável influência das tragédias latinas de Buchanan e sobretudo Diogo de Teive, a tragédia *Castro* de António Ferreira. Directa ou indirectamente (como, em geral, para o teatro trágico renascentista) serve-lhe Séneca de modelo.

A *Castro* foi a primeira das obras do seu autor a ser impressa, embora postumamente, em 1587, ficando depois incluída nos *Poemas Lusitanos* (1598). As comédias só em 1622 saíram à luz, juntamente com as de Miranda. Ora, em 1577, publicava-se em Madrid a *Nise Lastimosa* de Frei Jerónimo Bermudez, que pode considerar-se uma versão castelhana com algumas variantes da tragédia de Ferreira. Isto pôs o problema da prioridade das suas redacções, a portuguesa e a castelhana. A data da morte de Ferreira (1569) e a provável estadia de Bermudez em Portugal tornam extrinsecamente defensável a primazia do texto de Ferreira, que tem a seu favor, como argumento muito importante e reconhecido, a sua maior elegância idiomática e a inferioridade de outra peça daquele domínico galego, *Nise Laureada*, com que pretendeu continuar a tragédia traduzida.

A história de D. Pedro e Inês de Castro — cujo epílogo Fernão Lopes narra em termos impressionantes — inspirara já as *Trovas à morte de D. Inês* de Garcia de Resende. Embora constituído por um monólogo de Inês enquadrado por dois comentários compassivos, as *Trovas* contêm, já, como veremos, alguns lineamentos da tragédia. O assunto havia sido também abordado em termos patéticos por Rui de Pina, Acenheiro, e numa visão, em prosa e verso, de Anrique da Mota.

Dentro dos cânones aristotélico-horacianos da tragédia, a acção da *Castro*, que é una, decorre num curto espaço de tempo (pouco mais de um dia), e resulta da interdependência de três personagens: Inês de Castro, D. Pedro, Afonso IV. Mas D. Pedro não chega a contracenar com as outras personagens e encontra-se, durante a maior parte do tempo, num local muito afastado daquele onde se desenrola a acção. (Falta, portanto, a unidade de espaço, que não era ainda exigida pelos preceptistas da tragédia.)

Os três figurantes principais revelam-se um a um, e sucessivamente, dialogando com os seus confidentes. Segundo a técnica teatral clássica, os confidentes servem para as personagens principais manifestarem os seus sentimentos e desígnios: Inês de Castro dialoga com a sua Ama; o infante D. Pedro com o seu Secretário (etimologicamente: confidente de *segredos*) (Acto I). D. Afonso IV

discute com os seus três Conselheiros, que o decidem à morte de Castro (Acto II). No Acto III reencontramos Inês de Castro e a Ama, mas desta vez o clímax precipita-se e o coro intervém na acção, como requerem as mais antigas convenções greco-latinas, anunciando a morte da protagonista. No Acto IV, com a participação do coro, Inês, mais os filhos, enfrenta finalmente o Rei e seus Conselheiros, os conflitos atingem o auge, e o *páthos* consuma-se. O acto final, sem coro, não passa de um epílogo: D. Pedro é colhido de surpresa pela notícia, trazida por um mensageiro, e, entre imprecações, promete tirar do crime todas as consequências que a história regista.

A figura de D. Pedro fica, de certa maneira, desgarrada. O poeta parece ter preferido evitar o seu encontro quer com D. Inês, quer com D. Afonso, como se fundamentalmente não tivesse em vista o caso sentimental entre os dois amantes. Isso e a multiplicidade de confidentes singulares ou colectivos desagradaram ao culto romântico do individualismo sentimental, mas condizem com a problemática tradicional da tragédia. O verdadeiro nó da peça está no encontro de D. Inês, que representa o direito ao amor e à vida, e como que o protesto da natureza e da liberdade, com Afonso IV, que por lógica do cargo deveria encarnar a Razão de Estado, mas, angustiado perante a opção difícil, se limita, *in extremis*, a deixar essa lógica actuar por iniciativa dos Conselheiros.

Pelo que toca a D. Afonso IV e aos seus Conselheiros, o conflito trava-se entre a Razão de Estado ou «bem comum», propugnada por esses áulicos («O bem comum, Senhor, tem tais larguezas/com que justifica obras duvidosas»), e o sentimento de justiça, individualmente considerado no caso de Inês, tanto mais que se trata de uma pena de morte e «enganam-se os juízes muitas vezes». Seria difícil encontrar-se uma tragédia cujas determinantes decorram de uma tão irresistível lógica de situações. Mas, esmagado por uma responsabilidade de opção inevitável entre dois males, D. Afonso, que em certo momento se justifica com a pressão do «povo baixo», acaba por deixar correr os acontecimentos, lavando as mãos como Pilatos:

Eu não mando nem vedo.
Deus o julgue, vós outros o fazei, se vos parece
justiça assi matar quem não tem culpa.

Mais tarde, depois de perpetrado o assassínio, o Rei mostra-se arrependido, o que, afinal, lhe restitui a dignidade de ser responsável, com a qual antes não arcara inteiramente:

Afronta-se-me a minha alma. Ó quem pudera
desfazer o que é feito!

O conflito íntimo de D. Pedro, o do Amor-Dever, exposto no diálogo do 1.º Acto, é mais corrente em teatro, e o seu desdobramento faz-se por forma que o tom conceituoso prima sobre a eloquência verdadeiramente dramática. Dir-se-ia uma súmula da casuística moral de Séneca e da deontologia dos muitos «regimentos de príncipes» que se escreveram na época. Compensa-o um pouco de lirismo do coro seguinte:

Quando Amor nasceu,
nasceu ao Mundo vida...

No último acto, os monólogos de D. Pedro são patéticos, embora devamos descontar o muito que encerram de imitação. O modelo podia ser, por exemplo, uma tirada monologada do protagonista do *Thyestes* de Séneca.

Ferreira encontrou já, como vimos, nas *Trovas* de Garcia de Resende um conflito dramaticamente bem gizado; graças a isso, a sua tragédia supre a acção de um Destino transcendente, sob qualquer das versões que ele apresenta na tragediografia antiga. Se há *Destino* em Castro, ele é imanente ao próprio jogo das aspirações e obrigações em luta, exerce-se através de vontades humanas cuja autodeterminação se entrechoca, e define, em vez de eliminar, as responsabilidades individuais, quer na acção, quer na abstenção. Pode ainda notar-se que o idealismo antimaquiavélico («Não se há-de fazer mal por quantos bens/Se possam daí seguir», proclama o bem-intencionado D. Afonso IV) não deixa tirar partido dramático de todos os motivos que, historicamente, assistiam à Razão de Estado no caso pendente (iminência de intervenção de D. Pedro nas lutas internas de Castela, ao lado dos irmãos de D. Inês; risco de uma futura questão dinástica, por legitimação dos filhos de D. Inês; vários actos de irreflexão passional do príncipe; etc.).

O coro aparece em todos os actos excepto no último, o que acentua a impressão de que a cólera final de D. Pedro não tem uma ligação intrínseca com o intuito básico. Segundo as regras clássicas, o coro desdobra-se em coro e anticoro, sendo clássicos também os temas córicos: elogios do amor ou evocação do seu poder e malefícios; apologia da «áurea mediania»; exortações ao comedimento, à prudência, à piedade e respeito convencionais.

Seria fácil exemplificar a falta de originalidade destes temas: confira-se o fim do Acto I com os versos 274 e seguintes da *Fedra* e os versos 806 e seguintes da *Octávia*, de Séneca (ou sua escola); e igualmente o fim do Acto II com os versos 1123 e seguintes da mesma *Fedra* e os versos 57 e seguintes do *Agamémnon* do mesmo autor.

Mas o lugar-comum é próprio de todos os coros, justamente na medida em que exprimem uma sabedoria tradicional, mediana e colectiva, em contraste

com o desafio do protagonista. E o que importa, finalmente, é a beleza de tom, a atmosfera que o lirismo coral introduz na *Castro*.

Ferreira tentou, nesta sua obra, o verso branco, isto é, sem rima. Trata-se de inovação capital, que só veio a ser continuada no século XVIII pelos Árcades, e que faz parte do programa de restauração dos moldes clássicos, segundo a doutrina de Ferreira. Deve reconhecer-se que esta experiência foi por ele admiravelmente lograda. Usa o decassílabo, com quebrados de 4 e 6 sílabas sobretudo no coro. Para certos efeitos particulares, recorre, embora raramente, à rima.

Apesar das frequentes «confidências», do discorrer quase jurídico de certos diálogos, como o que se trava entre o Rei e os seus Conselheiros, difícil de seguir no palco, a peça tem ainda hoje boa defesa cénica. Isto resulta da autenticidade dos seus conflitos centrais; da intensa eloquência lírica ou dramática de Inês (1.° e 3.° Actos); de certa dialéctica entre a esperança e a expectativa do desastre, a alegria de empréstimo e a tristeza adiada; de certa grandeza poética, em que entram o admirável aproveitamento dos factos, o efeito dos coros, e a nobreza e adequado ritmo dos versos. Ferreira evita habilmente a queda ao nível do prosaico (o *báthos*, como dizem os preceptistas clássicos) nas falas sumárias que relacionam logicamente as cenas entre si — escolho em que tão amiúde esbarra mesmo a melhor dramaturgia em verso.

Bibliografia

1. Textos

- Teive, Diogo de: *Tragédia do Príncipe João*, trad. e estudo do autor e original do *Joannes Princeps* por Nair de Nazaré Castro Soares, Coimbra, 1977.
- Vitória, Henrique Aires: *Vingança de Agamémnon*, 1.ª ed., perdida (1536-1555); reed. rev. 1555; 3.ª ed. por Esteves Pereira, em *Monumentos da Literatura Dramática Portuguesa*, Lisboa, 1918.
- António Ferreira. A 1.ª ed., póstuma, dos *Poemas Lusitanos*, pelo filho Miguel Leite Ferreira, é de 1598, Lisboa. Outras: 1771, 1829. Há uma reprodução da 1.ª por Marques Braga, com introd. e notas, na col. «Sá da Costa», 2 vols., 1939-40, reed. 1953.
- *Castro*, 1.ª ed., 1587, ed. «novamente acrescentada», porque a tragédia já fora representada em Coimbra cerca de 1550. A 2.ª ed., nos *Poemas Lusitanos* de 1598, está bastante refundida e serve de base às reed. posteriores. Além das ed. em conjunto com os *Poemas Lusitanos*, há várias ed. modernas: a de Mendes dos Remédios, Coimbra, 1915; a de Damião Peres, Gaia, 1930, e as das col. «Teatro de Bolso», «Atlântida», «Portugal» e «Textos Quinhentistas» (Rio de Janeiro). Mais recentemente, uma ed. crítica baseada nas de 1587 e 1598, com trad. francesa, por Adrien Roig, Centro Cultural Português, Paris, 1971, e a de «Textos Literários», de T. F. Earle. Existe uma adaptação modernizante de Júlio Dantas, também editada (1920) e levada ao palco.
- *Bristo e Cioso* não foram incluídos na 1.ª ed. dos *Poemas Lusitanos*, e publicaram-se pela primeira vez juntos em 1622, no vol. *Comédias famosas portuguesas dos Doutores Francisco de Sá de Miranda e António Ferreira*, juntamente com *Vilhalpandos* e *Estrangeiros*. A 2.ª ed. dos *Poemas Lusitanos*, de Lisboa, 1771, contém as comédias de António Ferreira. Descobriu-se na Biblioteca Nacional de Madrid uma ed. anónima de *Bristo*, Lisboa, 1562, sob o título que se tornou chocante, e foi talvez por isso depois substituído, de *Comédia do Fanchono*. Roig, Adrien. *La Comédie de Bristo* ou *l'Entremetteur*, ed. crítica, P.U.F., Paris, 1973.

2. Antologias

- António Ferreira, *Poemas Lusitanos*, sel. e notas de F. Costa Marques, 2.ª ed. rev. e aum., col. «Atlântida», Coimbra, 1973; *Castro* de António Ferreira, Textos Literários, Editorial Comunicação, Lisboa, 1990 (texto de 1537)

3. Estudos

- Além dos das antologias e edições modernas das obras, pode ler-se a *História do Teatro Português*, de Teófilo Braga, com bastante proveito, embora sujeito a caução, a *História da Literatura Clássica* — segunda época, Lisboa, 1930, de Fidelino de Figueiredo; e *As Correntes Dramáticas na Literatura Portuguesa no Século XVI*, Costa Pimpão, conferência do ciclo *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, promovido por «O Século» (ed. 1947, 1.º vol.); os trabalhos de Marques Braga e Matos Sequeira sobre o Teatro Clássico insertos na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, II vol., e, mais actualizada, a *História do Teatro Português*, de Luciana Stegagno Picchio, Lisboa, 1969. Ver ainda, desta autora, *Dal «Fanchono» al «Bristo»*, in «Cultura Neolatina», Módena, sep. do fasc. 2-3, vol. 28, 1968.
- Cidade, Hernâni: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, I, 7.ª ed., 1984

- Rebelo, Luís de Sousa: *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1982.
- Roig, Adrien: *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1983.

| *Sobre as comédias mirandinas:*

- Rocha, Andrée Crabbé: *O Teatro de Sá de Miranda*, in «Colóquio», n.º 12, 1961
- Tavani, Giuseppe: *I Caratteri Nazionali delle Commedie di Sá de Miranda*, in «Ocidente», LVII, 260, Dezembro 1959.

| *Sobre António Ferreira:*

- Saraiva, António José. *História da Cultura em Portugal*, vol. 2.º, *id.*, *ibid.*, cap. V, § 5.º.

Determinação das fontes clássicas.

- Castilho, Júlio de. *António Ferreira, poeta quinhentista*, 3 vols., Rio, 1875, Pelayo, M. Menéndez y: *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II, Madrid, 1947 (*Obras Completas*), Gonçalves, Rebelo. *Horácio na Poesia Portuguesa*, incluído em *Filologia e Literatura*, São Paulo, 1937, Matos, Luís de: *O Humanista Diogo de Teive*, in «Revista da Universidade de Coimbra», vol XIII, 1937; e Pereira, Maria Helena da Rocha *Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira*, in «Humanitas », vol. XI, Coimbra, 1960, e in *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, 1972, e ainda *A «Elegia e Sílvia» de António Ferreira*, in «Biblos», 41, 1973
- Roig, Adrien. *António Ferreira, Études sur sa vie et son œuvre*, Paris, 1970 (estabelece criticamente o cânone da obra lírica de António Ferreira e reconstitui a sua biografia, à base de novos documentos; ampla bibliografia de manuscritos e impressos, reprod fotográfica de textos e quadros de síntese), e *Deux sonnets d'António Ferreira dans la langue des Troubadours*, in *Mélanges de Philologie Romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, Université Paul Valéry, t I, 1978, pp 195-216.
- Belchior, Maria de Lourdes: *Os Homens e os Livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa, 1971.
- Terra, José da Silva. *António Ferreira e António de Sá de Meneses. Quelques notes d'histoire*, in «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», t. 35-36, 1974-75, pp 11-64 (Estudo de âmbito biográfico)
- *Dal «Fanchono» al «Bristo» (Per una storia delle commedie di António Ferreira)*, in Picchio, Luciana Stegagno: *Richerche sur Teatro Portoghese*, Edizioni dell' Ateneo, Roma, 1969, pp. 191-226
- Roger Bismut, em dois artigos publicados em «Les lettres romaines», 29 (1975), pp. 320-355, e 31 (1977), pp 99-143, impugna a autoria da *«Castro»* por António Ferreira. Entre os seus contraditores contam-se Castro, Aníbal Pinto de *António Ferreira, autor da «Castro»*, in «Arquivos», XI, 1977, Teyssier, Paul *La «Castro», est bien de António Ferreira*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», 10, Paris, 1976, pp 695-733, e Soares, Nair de N. C.: *A «Castro» à luz das suas fontes*, in «Humanitas», 35-36, 1983-84, pp. 271-348.
- Réplica de Roger Bismut a estes propugnadores de autoria da *Castro* por António Ferreira *Spectographie de l'édition da «Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro»*, in *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, pp. 325-338
- Earle, T S.: *A musa renascentista — A poesia de António Ferreira*, trad port , Caminho, 1990, da ed. original inglesa de 1988.
- Sobre a *Castro* e a sua relacionação com a tragédia clássica ver os livros clássicos de Highet, Gilbert: *La Tradición clássica*, ed Fondo de Cultura Económica do México, e Kitto, H. D. F · *Form and Meaning in Drama*, ed. University Paperbacks, ou, mais acessivelmente, Pereira, Maria Helena

da Rocha: *Estudos de História da Cultura Clássica*, 1965; e ainda Coelho, J. do Prado: *Relendo a «Castro» de Ferreira*, in «Ocidente», 26, 1949;

- Martins, A. A. Coimbra: *La Fatalité dans la «Castro» de Ferreira*, in «Bulletin d'histoire du théâtre portugais», t. III, n.º 2, 1952. Horrent, J.: *La Tragédie «Castro» d'António Ferreira*, in «Revue des Langues Vivantes», Bruxelas, XXVII, 1961
- Jorge de Sena, em *Estudos de História e de Cultura*, 1.ª série, sep. de «Ocidente», 1967, e 2.ª série incompletamente publicada como separata dessa revista, faz um estudo minucioso e perspicaz das origens ideológicas e literárias do tema de Inês de Castro e da estrutura da *Castro*. É o estudo estrutural mais completo sobre a tragédia. Ver ainda a este respeito Asensio, Eugenio. *Inês de Castro: de la Crónica al Mito*, in *Estudios Portugueses*, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1974, e, mais recente e extensamente, Sousa, M. Leonor Machado de *Inês de Castro — Um Tema Português na Europa*, Edições 70, 1987, e *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1987
- Também sobre o tratamento internacional do tema inesiano ver Cornil, Suzanne: *Inês de Castro — Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruxelas, 1952, e Nozick, Martin: *The Inez de Castro, theme in european litterature*, in «Comparative Literature», III, 1951, pp. 330-341

Capítulo VI

JOÃO DE BARROS
E Outros Prosadores da Primeira Fase do Século XVI

Vinculado, como Gil Vicente, Sá de Miranda e provavelmente Bernardim Ribeiro, à corte portuguesa da 1.ª metade do século, onde fez a sua formação, João de Barros, cuja obra vasta abrange grande diversidade de temas e géneros, é talvez, na primeira metade do nosso século XVI, o representante mais completo de um complexo de tendências renascentistas, entre elas as que estão mais de perto relacionadas com a expansão marítima portuguesa. A própria diversidade da sua obra tem um sentido, e os seus aspectos diversos completam-se ou esclarecem-se mutuamente. Importa, por isso, considerá-la no seu conjunto.

Nascido, em 1497, de uma família de funcionários, criado e educado no Paço, João de Barros desempenhou vários cargos na administração ultramarina. Esteve em S. Jorge da Mina, na Costa do Ouro, a ocupar o cargo de feitor. Foi depois tesoureiro e finalmente feitor da Casa da Índia, lugar importante este último, pois superintendia em todo o comércio do Ultramar desembarcado em Lisboa. Recebeu prémios pela sua actividade literária e de funcionário, entre eles uma capitania do Brasil, para a qual, de sociedade com outros interessados, armou uma frota que naufragou antes de aportar. Juan Luis Vives, o grande humanista catalão, dedicou-lhe, com palavras elogiosas, um dos seus livros. Faleceu em 1562 nas proximidades de Pombal, onde possuía uma quinta.

A par da sua carreira de funcionário, manteve João de Barros uma assídua actividade de homem de letras, iniciada com a *Crónica do Imperador Clarimundo*, 1.ª edição 1522, obra oferecida a D. João III, que era grande amador de romances de cavalaria. O vasto labor literário de João de Barros inclui uma série de livros didácticos, em parte destinados ao ensino de povos ultramarinos: a *Cartinha* (ou Cartilha) *para aprender a ler*, publicada juntamente com a *Gramática da Língua Portuguesa* e o *Diálogo da Viciosa Vergonha*, livro de leitura dialogado (1540). Inclui obras doutrinárias e polémicas, como o *Diálogo da Doutrina Cristã*

(1532), onde polemiza contra os Hebreus; a *Ropicapnefma*, diálogo de personagens alegóricas; o *Tratado das Causas ou Problemas Morais*, e a *Esfera da Instrutura das Cousas*, talvez um tratado de cosmologia, que, como o anterior, só se conhece por alusão do autor. Inclui, por último, obras históricas e biográficas, como os Panegíricos da infanta D. Maria e do rei D. João III, postumamente publicados; e alguns volumes de uma vasta enciclopédia histórico-geográfica que ficou inacabada.

Compunha-se esta enciclopédia, segundo o plano exposto por João de Barros, de três partes: a primeira, referente à «Milícia», era a história das conquistas dos Portugueses em quatro partes do mundo (Europa, África, Ásia, Santa Cruz); a segunda, referente à «Navegação», era uma geografia extensiva a todo o mundo descoberto, e seria redigida em latim; a terceira tinha por tema o «Comércio», e tratava dos produtos naturais e «artificiais», das trocas, pesos e medidas, etc. A parte da «Milícia» seria exposta em Décadas, conjuntos de dez livros. Deste ambicioso plano (que hoje não sabemos em que medida chegou a ser realizado) apenas ficou uma parte da «Milícia»: algumas décadas da Ásia. Há notícia de que João de Barros chegou a escrever, pelo menos, grande parte da *Geografia*.

Esta simples indicação revela os múltiplos interesses de João de Barros, o seu sincronismo com as preocupações da época, as influências quer das ideias contemporâneas, quer da situação histórica em que se achou. Obras como o *Elogio da Língua Portuguesa* e a *Gramática da Língua Portuguesa* mostram-no interessado na corrente humanística, que pretendia nobilitar e racionalizar as línguas nacionais, representada por humanistas como Juan Luis Vives (*Diálogo de la lengua castellana*) e por António de Nebrija. Por outro lado, uma obra como o *Diálogo da Doutrina Cristã* inspira-se directamente num problema que nas vésperas do estabelecimento da Inquisição ganhava relevo nas preocupações dos monarcas. O conhecimento, teórico e prático, que João de Barros tinha do comércio mundial, no seu posto de feitor da Casa da Índia, relaciona-se com o intento monumental de construir uma síntese geográfica, económica e histórica da Expansão.

Poderemos talvez distinguir em João de Barros as obras da juventude e as outras, da maturidade. Entre as primeiras oferecem maior interesse, sob o ponto de vista literário, a *Crónica do Imperador Clarimundo* e a *Ropicapnefma*. As segundas reduzem-se, para nós, aos volumes conhecidos das *Décadas*.

A «Crónica do Imperador Clarimundo»

O gosto pelo romance de cavalaria, que ganha novo favor com a publicação, em 1508, do *Amadis de Gaula* por Montalvo, tem a sua primeira expressão quinhentista — quase contemporaneamente aos autos cavaleirescos de Gil Vicente — na *Crónica do Imperador Clarimundo donde os reis de Portugal descendem, tirada da linguagem húngara em a nossa portuguesa...* (1522), redigida em oito meses pelo jovem João de Barros, e revista em manuscrito pelo Príncipe, que veio a ser D. João III, a acreditarmos no seu biógrafo Severim de Faria. O romance inspira-se numa genealogia imaginária do conde D. Henrique regis-

tada por Duarte Galvão. O autor declara ser seu intento exaltar as glórias da monarquia portuguesa quando para tanto se sentir amadurecido, parecendo que ainda então hesita entre a historiografia e a epopeia. O estilo faz pensar já, por vezes, nas *Décadas*: alguns períodos complexos e longos, sempre sistematicamente arquitectados, com predomínio da oração subordinativa — um estilo oficioso, em que a adjectivação e a subordinação consecutiva são os principais processos de encarecer as grandes virtudes aristocráticas dos heróis (coragem, dedicação ao suserano, liberalidade, devoção cristã, castidade, espírito de cruzada contra os Infiéis, aqui especialmente os Turcos). Os capítulos terminam quase sempre por uma sentença moral, como é de uso no romance de cavalaria da última fase (em especial no ciclo dos *Palmeirins*).

Descrevem-se pormenorizadamente os combates. O maravilhoso céltico de filtros, gigantes, bruxedos, sonhos premonitórios e outros espantos é cuidadosamente harmonizado com o maravilhoso cristão. Nada destoa do propósito moralizador e pedagógico, mesmo nos incidentes amorosos da Segunda Parte, a que falta o picante sensual, característico de muitos romances peninsulares, especialmente no ciclo dos *Amadises*. O mais interessante da obra são os primeiros capítulos do Livro III. As aventuras levam Clarimundo à terra dos seus gloriosos descendentes futuros, os reis de Portugal. Passando por uma maravilhosa ilha Encoberta, destinada ao domínio português, avista o Faial, depois o cabo da Roca, Sintra; entra no estuário do Tejo, ostentando como armas uma «Saudade» chorosa em campo verde, e, no meio das suas aventuras, deparam-se-nos explicações mitológicas fantasistas de vários nomes de lugar (Sintra, Lisboa, Santarém, Chelas, etc.). No capítulo IV, o feiticeiro Fanimor, em vestes alvas, vaticina-lhe do alto da torre de Sintra, ao luar, os feitos dos reis portugueses, em oitavas de arte maior (estrutura métrica que conhecemos do *Cancioneiro Geral*) com o esquema de rimas em abbaacca, entrecortados de explanações em prosa. Este esboço de poema heróico, precursor d'*Os Lusíadas*, principia por uma invocação à SS. Trindade, insiste no milagre de Ourique e dá o maior relevo às conquistas feitas no Oriente sob D. Manuel. Encontram-se descrições admirativas e pitorescas da terra portuguesa, com certo sentido do concreto, que os romances de cavalaria desta fase em geral só conhecem na descrição de roupagens e brasões. A flora, por exemplo, vem especificada (faias no Faial; macieiras, pereiras e marmeleiros na Estremadura).

De maneira geral, a *Crónica do Imperador Clarimundo* exprime a adesão do autor aos valores convencionais da corte, onde pode dizer-se que a obra nasceu, e prenuncia o espírito que há-de inspirar as *Décadas*.

A «Ropicapnefma»

A obra principal da juventude de João de Barros, e também uma das mais significativas do nosso Renascimento, é o diálogo a que deu o título irregularmente helenizado de *Ropicapnefma*, com a pretensão de significar «Mercadoria Espiritual». Foi este livro escrito em 1531, quando o seu autor, tendo deixado o cargo de tesoureiro da Casa da Índia e Mina, vivia momentaneamente retirado, entregue aos livros, na sua quinta de Leiria. Trata-se de um colóquio, género predilecto do Renascimento (colóquios de Erasmo, de J. Luis Vives, dos irmãos Valdés, de Castiglione, etc.), e os interlocutores são alegorias ao gosto de então: por um lado o Tempo, a Vontade e o Entendimento, que pretendem passar na alfândega da vida eterna as mercadorias mundanas (afinal constituídas pelos sete pecados mortais); por outro lado, a Razão, que vigia a ponte da Morte. Sob este aspecto alegórico, a obra lembra imediatamente o *Auto da Feira* de Gil Vicente. A ideia de ordenar o conjunto da vida em torno de mercadorias tem um significado, sublinhado pelo autor: «Cousa algũa há no mundo fora de mercadoria». Estava-se, no início, com efeito, na época da grande expansão da sociedade mercantil. Através da discussão entre tais alegorias propõe-se o autor combater heresias que negam: *a)* a imortalidade da alma; *b)* a existência de prémios e castigos na outra vida; *c)* a superioridade da religião cristã sobre as outras religiões. Compete à Razão defender a doutrina ortodoxa. Mas a eloquência dos interlocutores heréticos é por vezes impressionante, tanto que se fica a pensar em que medida o próprio João de Barros seria sensível à argumentação dos heterodoxos, particularmente ao averroísmo paduano (o que negava a imortalidade da alma). Notemos, além disso, que o capítulo não conclui pela vitória inequívoca da Razão: por intervenção do Tempo, a discussão suspende-se, para que o Entendimento e a Vontade possam sossegadamente reflectir.

Mas, além desta discussão doutrinária, a *Ropicapnefma* tem outra intenção implícita. No decorrer do debate há numerosas digressões que ladeiam o tema principal, e a que por isso mesmo a Razão não responde. Nessas digressões encontramos críticas por vezes contundentes (embora sempre num plano de generalidade) ao clero, acusado de hipocrisia, farisaísmo e mundanismo (nomeadamente as ordens religiosas e a hierarquia), reivindicando-se o direito de os leigos participarem na edificação religiosa; à nobreza, satirizada na sua feição palaciana e na sua prosápia linhagística; aos médicos, em termos que lembram o *Auto dos Físicos* de Gil Vicente; aos juristas, à escolástica dos pre-

gadores, à própria teologia corrente. A respeito dos fidalgos diz, por exemplo: «Querem mostrar que são compostos da quinta-essência, sem parte dos elementos populares, como se não soubéssemos que o estado real teve princípio em pastores, e o sacerdócio em pescadores, e que a fidalguia comum de agora não é mais que um esquecimento entre os vivos da pequena fortuna que os avós daquela tiveram». João de Barros vai mais longe ainda: aventura-se a pôr em discussão o problema da origem do poder e da propriedade, fazendo dizer pelas suas personagens, e sem contradita da Razão, que tal origem foi a violência dos «maliciosos», e negando mesmo expressamente a doutrina do consenso universal e do contrato social, com que Aristóteles, S. Tomás de Aquino e, entre os seus contemporâneos portugueses, António Ferreira legitimavam o poder dos príncipes. Os termos em que estas questões estão postas são eloquentes e inequívocos. É evidente que João de Barros ecoa a crítica antinobiliárquica e anticlerical dos Humanistas, e até certas correntes mais radicais do Humanismo, como a expressa na *Utopia* de Tomás Morus, autor que cita com simpatia no prólogo da *Década III*.

Certamente, o livro está animado de uma intenção de apologética religiosa, mas dentro de uma religiosidade tipicamente humanista, de afinidade erasmiana: de entre os preceitos de Cristo salienta, mais de uma vez: «Aprendei de mim, que sou manso e humilde de coração». Há uma página onde se criticam os comentadores escolásticos que vieram sobrepor-se à doutrina dos primeiros Padres: os «tomistas», «albertistas», «scotistas» e «occamistas». Em resumo, a *Ropicapnefma* pode considerar-se uma obra substancialmente erasmista, quer quanto à crítica social, quer quanto à intenção religiosa. É flagrante a influência do *Elogio da Loucura* (aliás citado) e de outras obras de Erasmo, como a *Querella Pacis*.

O humanismo da *Ropicapnefma* (também nisto de acordo com Erasmo) é mais doutrinário que formal. As sobrevivências medievais abundam. Aristóteles mantém-se como principal autoridade; assistimos a discussões dentro das regras mais formalistas da lógica escolástica. A teoria do homem-microcosmo vem lá sugestivamente resumida. A própria estrutura alegórica da obra integra-se no gosto literário dos finais da Idade Média.

Estilisticamente, a *Ropicapnefma* é a obra mais viva de João de Barros. Não está sobrecarregada com os períodos longos e pretensamente majestosos das *Décadas*. Oferece, pelo contrário, uma linguagem fluente, desembaraçada, entrecortada de exclamações, de riso, de mordacidade irónica. As imagens abundam, mas baseadas no paralelismo entre o físico e o espiritual, de acordo com a tendência analógica que domina a mentalidade medieva.

No seu atrevimento ideológico e no seu desembaraço de linguagem, a ***Ropicapnefma*** é a única obra em prosa doutrinária da primeira metade do século XVI comparável aos autos de Gil Vicente, com os quais oferece flagrantes afinidades. Tais audácias são possíveis ainda em 1531, antes de introduzida a Inquisição; cinquenta anos mais tarde, a *Ropicapnefma* será posta no Índex (1581), e só voltará, por isso, a ser publicada no século XIX.

As «Décadas»

Da grande enciclopédia geográfico-histórico-económica concebida por João de Barros, a parte da *Milícia*, que se ocupava especialmente das conquistas dos Portugueses, estava dividida por continentes: *Europa* (seria uma história de Portugal até à conquista do Algarve), *África*, *Ásia*, e *Santa Cruz* (o Brasil). Deste conjunto apenas ficou a *Ásia*, dividida em conjuntos de dez livros ou «décadas», nome por que a obra é mais conhecida. (1.º volume 1552, 2.º 1553, 3.º póstumo 1563, 4.º reformado e acrescentado por João Baptista Lavanha, 1615.) A intenção declarada desta obra é erguer um monumento aos feitos portugueses no Oriente, no estilo do que Tito Lívio levantou à grandeza de Roma. Nesta tarefa, João de Barros cinge-se à ideologia oficial da Coroa, segundo a qual a expansão portuguesa era uma cruzada da Fé, iniciada com a reconquista ibérica, continuada em Marrocos, na costa de África e na Índia, onde Portugal, campeão da Cristandade, defrontava o poderio muçulmano, cuja ala direita, sob a direcção dos Turcos, ameaçava a Europa pelo Mediterrâneo.

Para se fazer intérprete deste pensamento, João de Barros adopta um adequado conceito de história. Ele próprio no-lo expõe nos prólogos das *Décadas*, ao contrapor às obras desordenadas, embora verdadeiras, que se ocupavam do mesmo assunto (juízo relativo à *História* de Castanheda), uma concepção de história como espelho de exemplaridade heróica, construída e torneada de acordo com as regras de retórica clássica, aproveitando todos os ensejos para pôr alocuções solenes na boca dos grandes dirigentes, concepção já exposta por Cícero, executada por Tito Lívio e reformulada por humanistas como J. Luis Vives. Segundo o preceito ciceroniano, a primeira lei da história seria não mentir, e a segunda não contar tudo o que é verdade. Entende Barros que o amor da verdade não deve ir até ao ponto de relevar os vícios e as fraquezas dos heróis; e aponta com aplauso o exemplo de um pintor que, tendo de retratar um príncipe cego de um olho (Filipe da Macedónia), o colocou em posição tal que só a face indemne

ficaria visível: assim, deixa o leitor prevenido de que a outra metade do rosto, nesse grande retrato colectivo que é a *Ásia*, está deliberadamente ocultada.

João de Barros pôde, pois, colocar-se ao abrigo das reacções das famílias dos heróis, de que foi vítima o seu rival Castanheda. E pôde perspectivar convenientemente os feitos dos Portugueses, segundo a doutrina oficial, omitindo (a não ser em casos demasiado conhecidos) os actos menos gloriosos, a pilhagem, a pirataria e outros aspectos da conquista e ocupação. A história, escreve, é um campo «onde está semeada toda a doutrina divinal, moral, racional e instrumental» que serve para alimentar a memória e o entendimento dos homens e levá-los a uma «justa e perfeita vida». Donde se conclui que a história deve manter-se dentro dos limites e garantias da credibilidade, mas exaltando a cruzada ou apostolado cristãos da monarquia portuguesa, as próprias figuras régias e os seus melhores servidores.

Mediante esta orientação historiográfica, as personagens históricas tornam-se convencionalmente nobres e heróicas; as molas reais do comportamento humano ficam ocultas; o povo deixa de ter qualquer papel activo e serve apenas para relevar por contraste as personagens heróicas; a Providência torna-se, mais ou menos explicitamente, o motor da história. Esta orientação pró-aristocrática da historiografia vem, como vimos, de Gomes Eanes de Zurara, e obedece aliás a uma tradição antiga. A preocupação de enquadrar a história portuguesa em modelos clássicos e de a dotar da maior antiguidade possível conduzirá aos absurdos romances pseudo-históricos de Frei Bernardo de Brito (de resto preludiados com o *Clarimundo*).

Há, no entanto, um aspecto positivo e moderno na obra histórica de João de Barros: aquilo a que poderíamos chamar a sua concepção ecuménica da história. É, com efeito, uma história concebida à escala do Planeta, repartida pelos quatro continentes. O autor tem permanentemente diante dos olhos a esfera terrestre e os mapas dos continentes. Antes de apresentar uma acção histórica, começa por descrever ao leitor a corografia, a economia, os costumes, religiões, etc., da região respectiva. Para clarificar a exposição, aconselha ao leitor que tenha presente, visualmente, o espaço geográfico. Esta ligação estreita entre a história e a geografia (e uma geografia à escala de continentes inteiros), ultrapassando os limites regionais a que ainda na época de João de Barros se confinavam os historiadores, é uma concepção moderna. O plano da *Geografia* de Barros, de que se encontram referências nas *Décadas*, mostra que ele tinha também em mente as estradas e os pólos do comércio mundial. Foi tal concepção que permitiu a João de Barros aperceber-se, ao mesmo tempo que da unidade do mundo, da diversidade das civilizações, da relatividade da civilização euro-

peia e da relativa pequenez da Europa. Deu-se conta de que o culto católico tinha, comparativamente, um número reduzido de fiéis, e de que a China constituía uma civilização original, equivalente — se não superior — à dos Europeus. E foi o primeiro historiador europeu a utilizar anais, cronologias, corografias e várias fontes persas, indianas, chinesas e outras, que obteve por diligências oficiais, que mandou traduzir e que até chegou a facultar a personalidades estrangeiras. Dispunha, aliás, dos arquivos da Casa da Índia e de tradutores nativos, embora nunca tivesse viajado no Oriente.

João de Barros inaugurou um estilo novo na historiografia portuguesa. A prosa dos cronistas seus contemporâneos pode considerar-se ainda medieval. Para fugir a essa tradição, para enobrecer convenientemente os feitos dos seus heróis e para expor com clareza as suas grandes sínteses dos espaços geográficos e das civilizações, João de Barros encostou-se ao estilo latino de Tito Lívio. Levado por um incontestável sentido do monumental, eliminou «o cascalho dos feitos miúdos» e seleccionou as «pedras lavradas e polidas dos mais ilustres feitos». Deitou fora, por consequência, o particularismo pitoresco e anedótico dos cronistas, levantando um edifício majestoso, geométrico, bem proporcionado, mas algo frio e descolorido. Atribui às suas personagens — à maneira dos historiadores latinos — discursos bem ordenados, que definem as situações e os altos propósitos. A frase é longa e complexa, agrupando, por subordinação, múltiplas circunstâncias à volta da acção principal. Embora quase sempre bem jerarquizados, os seus períodos afastam-se excessivamente da língua oral e sente-se-lhes o artifício literário. Por isso, esse estilo não vingou. João de Barros acreditava na analogia gramatical entre o Português e o Latim clássico (escreveu, para o provar, versos que tanto podem ser portugueses como latinos), e, em suma, aspirava a um português alatinado. Esmaltou algumas páginas com hipérboles à maneira epopeica, em que Camões viria a inspirar-se. No entanto, encontram-se por vezes nas *Décadas* ressaibos da língua arcaica e curiosas expressões ou imagens tiradas da faina marítima e outras realidades quotidianas, que mostram mais qualidades que as de um simples retórico, como aliás já sabemos pelo estilo da *Ropicapnefma*.

Outros historiadores

Os descobrimentos e conquistas dos Portugueses inspiraram uma abundante literatura, que teve grande repercussão dentro e fora de Portugal e que se prolonga até bem entrado o século XVII.

Convém distinguir nesse conjunto as grandes sínteses históricas realizadas em ligação mais ou menos imediata com a Corte, e as obras inspiradas directamente na experiência ultramarina, em certos casos, até, produzidas na Índia. Estas últimas, que estudaremos adiante, estão mais permeadas de pitoresco, de exótico e de realidade experimentada.

Quanto às primeiras, estudaremos neste capítulo as obras que pela data da composição ou da preparação podem considerar-se da primeira metade do século XVI. Elas revelam, com efeito, uma capacidade de síntese, uma visão objectiva e racional da realidade que só por excepção encontraremos na historiografia do final do século e inícios do seguinte. Os seus autores, diferentemente de João de Barros, não consideram a história como um ramo da retórica.

Fernão Lopes de Castanheda, falecido em 1559, publicou quase contemporaneamente às *Décadas* de João de Barros a *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*: livro 1.º, 1551; livros 2.º e 3.º, 1552; livros 4.º e 5.º, 1553; livros 6.º e 7.º, 1559; livro 8.º (póstumo), 1561. Por ordem da rainha D. Catarina, então regente, os livros 9.º e 10.º não foram impressos. O livro 1.º teve de ser retirado da circulação e refundido, devido à intervenção de alguns fidalgos que não sentiam os respectivos antepassados bastante favorecidos no relato do historiador. Isto sugere o seu escrúpulo e amor da verdade. Filho de um funcionário que exerceu um cargo na Índia, Castanheda percorreu durante dez anos os locais onde se situam os sucessos narrados pela sua *História*, e teve ocasião de ouvir testemunhas presenciais. Soube aproveitar, juntamente com a documentação escrita, este conhecimento directo, para uma narrativa que os historiadores de hoje consideram a mais sincera e objectiva de todas as que versam a mesma matéria. Além disso, apresenta descrições geográficas e etnográficas de grande interesse, muitas delas em primeira mão, de Estados e regiões orientais (o Decão, o Sião, Ormuz, o Pegu, etc.). Graças a esta riqueza informativa, a *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses* mereceu uma tradução em francês por Nicolau Grouchy, que Montaigne conheceu e utilizou largamente. De longe em longe encontram-se na *História* algumas páginas de certa vivacidade, mas normalmente o estilo apresenta uma secura tabeliónica, em contraste com a violência por vezes extrema dos acontecimentos testemunhados, pois não poupa a narração de certos actos indecorosos dos dirigentes, embora a sua principal fonte de informação seja a de *capitães* e *fidalgos*. Conserva, por outro lado, a construção da prosa medieva, em que a coordenação sintáctica predomina sobre a subordinação.

Contemporâneo de João de Barros, e como ele ligado ao comércio mundial da especiaria, **Damião de Góis** (n. Alenquer, 1502 — f. 1574) teve no entanto um destino diferente, que fez dele uma das primeiras importantes vítimas da Inquisição portuguesa.

Foi durante anos o feitor do rei de Portugal em Antuérpia, o mais importante centro do grande comércio internacional. Desempenhou ao serviço do monopólio diversas missões comerciais e diplomáticas, que o levaram aos países bálticos; à Polónia, com demorada passagem na Alemanha; à Itália, onde frequentou durante quatro anos a Universidade de Pádua, uma das mais abertas às inovações do Renascimento. Estabeleceu-se depois em Lovaina, onde casou com uma rica burguesa da terra e em cuja Universidade se inscreveu. Participou na defesa desta cidade, cercada pelos Franceses em 1542, e, aprisionado, teve ocasião de conhecer a corte de Francisco I.

Durante tão longa estadia de 22 anos no estrangeiro, Damião de Góis relacionou-se com o movimento humanista e com os seus principais representantes. Foi amigo e seis meses hóspede de Erasmo, para quem chamou a atenção do rei de Portugal, conheceu Juan Luis Vives, os cardeais Sadoletto e Bembo, carteou-se com Melanchton, jantou com Lutero, e Alberto Dürer testemunhou num retrato a sua estima pelo português. Colaborou em diligências conciliatórias entre Lutero e Roma em 1536, como intermediário de Melanchton e do cardeal Sadoletto.

Regressou a Portugal em 1545, a convite de D. João III, para ocupar as funções de mestre do Príncipe e guarda-mor da Torre do Tombo, embora só mais tarde fosse incumbido da *Crónica de D. Manuel*. Nesse mesmo ano foi denunciado à Inquisição pelo providencial dos Jesuítas no nosso país, P.^{e} Simão Rodrigues. D. João III era nessa época um protector decidido dos humanistas e a denúncia só teve o efeito de o privar do cargo de mestre do Príncipe. Mas em 1571, quando a Contra-Reforma estava já reinante, Damião de Góis foi preso e processado pela Inquisição, perante a qual propugnou corajosamente a ortodoxia de Erasmo. Devido talvez à idade, à doença e ao seu grande prestígio, a acusação final foi abrandada e, depois de reconciliado em sessão fechada, condenaram-no a «cárcere perpétuo» no Mosteiro da Batalha, donde pouco depois saía. Faleceu em 1574, de modo estranho, pois diz-se ter caído na lareira junto da qual estaria lendo.

Anteriormente às suas crónicas, escreveu Damião de Góis alguns opúsculos latinos. No *De Bello Cambaico* apresenta ao público ilustrado europeu alguns feitos portugueses na Índia e defende o monopólio das especiarias. Na *Hispania*, polemiza com o geógrafo Sebastião Münster, que dera um quadro sombrio do nível de vida e da expansão transoceânica dos povos ibéricos, na sua famosa *Cosmografia Universalis*, onde aliás, e sem indicação de autor, se inclui um anterior texto latino de Góis acerca da Lapónia, *Lappiae Descriptio*. Este último texto, resultante da sua estadia na Suécia, servia de introdução a uma *Deploratio Lappianae Gentis*, endereçada ao Papa, onde se denuncia a desumana exploração dos Lapões pelos grandes senhores religiosos e civis cristãos dos países escandinavos. *Na Legatio magna Indorum imperatoris Presbyteri Joanis ad Emmanuelem Lusitaniae regem* divulga notícias da Etiópia e sua religião. No *Fides, Religio, Moresque Aethiopum*, que se baseia, talvez de um modo excessivamente crédulo, nas declarações de um monge abexim durante algum tempo embaixador em Lisboa, insiste no mesmo assunto e advoga um entendimento com a religião etíope apesar das diferenças rituais. O cardeal inquisidor, D. Henrique, alarmado com o irenismo, ou tolerantismo, desta obra, e ainda com os problemas que ela erguia acerca dos mais antigos ritos cristãos, proibiu a sua entrada em Portugal em 1544.

Além de personalidade marcante, Damião de Góis revelou à Europa culta conhecimentos palpitantes sobre a Abissínia, o círculo polar habitado e a gesta portuguesa do Índico; e sobretudo foi o melhor apologeta da política oficial portuguesa (abrangendo assuntos espinhosos como o regime de monopólio e o tráfico negreiro), através destes folhetos, redigidos num latim aliás nem sempre seu e nem sempre impecável.

Damião de Góis é um historiador consciencioso na *Crónica do Príncipe D. João* (1567), referente ao período em que este príncipe governou como regente, e nas quatro partes de que se compõe a *Crónica do Rei D. Manuel* (1.ª e 2.ª partes, 1566; 3.ª e 4.ª, 1567). Num estilo incolor, segundo uma ordem cronológica que não permite abranger qualquer perspectiva ou visão de conjunto dos acontecimentos, procurou dar sem artifícios uma narração objectiva dos factos. A sua prosa só estremece quando expõe a bárbara matança dos Judeus em 1507, havendo nestas e noutras páginas uma reprovação implícita deste e de outros actos contrários ao seu tolerantismo humanista. Mas a impassibilidade da sua narração e os rodeios a que recorre para salvar uma objectividade incómoda não o puseram ao abrigo de perseguições e censuras.

O primeiro volume foi cassado e alterado até ao ponto de nele se introduzirem acrescentos de elogio ao cardeal-infante D. Henrique e à Inquisição. Por outro lado, a obra sofreu uma severa crítica do conde de Tentúgal, que acusou Damião de Góis de manifestar excessiva simpatia por D. João II em prejuízo da Casa de Bragança, e ainda neste ponto o cronista foi obrigado a fazer concessões, a alterar o texto. A *Crónica do Príncipe D. João* também teve de amenizar certas referências a actos da nobreza.

Góis, sem contemplações com a alta nobreza, escreveu a *Crónica do Príncipe D. João* (futuro D. João II) que resistira à tendência feudalizante do poder, apontando-o, implicitamente, como modelo de príncipe perfeito aos sucessores. A oligarquia, refeita e escudada com a Inquisição, não lhe perdoou. Mas, com todo o seu escrúpulo informativo, Damião de Góis não rejeita mitos, milagres e seres fabulosos (tritões, sereias); e embora se furte ao tom laudatório e aos heróis da convenção, inaugurados por Zurara, não consegue animar caracteres, descobrir paixões e fraquezas dos protagonistas da sua história nem representar movimentos colectivos nacionais. A sua crítica mais sensível tem como alvo as intrigas da corte manuelina, às quais atribui vários actos de ingratidão régia, como aquele de que foi vítima Duarte Pacheco Pereira, e até mesmo o desaire resultante de Fernão de Magalhães colocar os seus préstimos ao serviço do rei de Espanha.

À margem do cargo de cronista-mor, existe uma terceira *Crónica de El-Rei D. João II*, além das de Pina e de Góis: a de Garcia de Resende, que, como

vimos, foi secretário particular do monarca e o admirava profundamente. Decalca livremente a crónica de Pina, acrescentando-lhe anedotas e episódios pitorescos ou dramáticos, interessantes para conhecimento do carácter do rei, que nos parece desenhado ao vivo: sagaz, espectaculoso, com o gosto das reviravoltas teatrais de atitude, manhoso, usando cilícios e ouvindo missa todos os dias, inteiramente compenetrado das suas responsabilidades transcendentes, contraditório, volúvel. Um rei feito, não apenas por uma vontade tenaz, mas também, sente-se bem, pela contrição dos erros do pai e pelo ouro de Mina. Essa crónica vem acompanhada de uma *Miscelânea* em redondilhas, também de Garcia de Resende, curiosa revista do panorama nacional e internacional do tempo, pois refere os acontecimentos que maior impressão tinham causado. Embora descrevendo, ou antes, enumerando de um modo miúdo e sem estilo, o autor manifesta uma viva consciência da transformação do mundo operada no curto espaço de uma vida por acontecimentos como a invenção da imprensa, a descoberta da América e da Índia, a rebelião de Lutero, etc. Coincide com o *Auto da Feira*, com a *Ropicapnefma* e outros textos do reinado manuelino ou início do joanino na crítica à venalidade e simonia do alto clero.

Outros prosadores doutrinários

Não há na primeira fase do século XVI muitas obras em prosa de polémica e doutrina. A *Ropicapnefma* parece ser uma obra isolada. Mencionemos as *Sentenças* do conde de Vimioso, editadas em 1553 com as suas obras poéticas, simples conjunto de aforismos de inspiração senequista. Merecem uma atenção mais demorada as obras de **Francisco de Holanda** (c. 1517-1589), que é um representante de certas tendências humanísticas muito audaciosas.

Filho de um miniaturista holandês contratado pela corte portuguesa, pintor e arquitecto de profissão, fez como bolseiro do rei de Portugal uma permanência de alguns anos na Itália, onde travou conhecimento com notáveis humanistas, e foi discípulo de Miguel Ângelo. É, portanto, como Damião de Góis e outros, um estrangeirado. Das suas conversas com Miguel Ângelo resultaram os diálogos recolhidos no tratado *Da Pintura Antiga* (1548), traduzido para diversas línguas europeias e que constitui uma das exposições mais notáveis das ideias relacionadas com as artes plásticas do Renascimento. Publicou também *Do tirar polo Natural* (1549), *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa* (1571), livro precursor da estética urbanística, e *De quanto serve a Ciência do Desenho* (1571).

Holanda considera a «pintura» como o protótipo de toda a criação humana e até divina. «Pintar» (mais exactamente: desenhar) é conceber e exprimir as relações que regem a natureza, as ideias ou arquétipos que se projectam no mundo sensível. Deus, na criação do mundo, foi o pintor supremo. O artista da pintura é, de entre os homens, o que fica mais próximo de Deus, quer pela maravilhosa capacidade de criar, quer por ser o que mais completamente se identifica com o pensamento divino, na medida em que se assenhoreia da natureza pelo conhecimento. Sob a influência de Platão, a reprodução da natureza tende a ser concebida como a apreensão e a expressão plástica de uma «ideia» existente na mente divina, ideia de algum modo inerente às formas da natureza, apreensível pelo intelecto do artista, e não imposta de fora pelos teólogos. É, pois, um dos teóricos europeus do Maneirismo, estilo da segunda fase (1520-1620) do Renascimento (na acepção mais ampla do termo), de que Miguel Ângelo foi, precisamente, um dos primeiros e mais típicos representantes. Muito significativamente, o censor inquisitorial do tratado *Da Fábrica que falece à cidade de Lisboa*, por sinal o mesmo de *Os Lusíadas*, obrigou o autor a declarar, expressamente, «que a dita arte ou ciência [a pintura] é natural e adquirida por meio natural e indústria humana, e não é dom infuso e sobrenatural».

Assim, seguindo fielmente a doutrina e o exemplo de Miguel Ângelo, seu mestre, Francisco de Holanda não reconhece quaisquer limites à liberdade do artista. Combate quer as limitações corporativas, quer as imposições da Igreja. É o mais explícito representante teórico da doutrina que coloca o valor estético acima de qualquer outro. Embora tal posição pareça muito audaciosa no Portugal da época, e tal problemática pareça mais própria do Renascimento italiano, Holanda não está completamente só, pois que o mesmo pensamento se encontra implícito na obra do seu contemporâneo Luís de Camões, que aliás n'*Os Lusíadas* (repetindo uma ideia já expressa por Horácio) define a poesia como uma «pintura que fala», e a pintura como uma «poesia muda».

Embora pelo seu destinatário privado, e não público, pertençam a um outro género, a elevação doutrinária e moral das cartas de **Jerónimo Osório** (1506-1580), bispo de Silves, autor de uma crónica latina de D. Manuel, *De Rebus Emmanuelis Gestis*, 1571, merece ser aqui nomeada, especialmente quando procurou dissuadir D. Sebastião das expedições africanas e do celibato. Encontra-se uma combinação semelhante de ponderação, elegância exemplar de carácter e estilo nalgumas das cartas de D. João de Castro, o célebre militar e cosmógrafo, sendo justamente famosa a dirigida em 1546 à Câmara de Goa, na qual pede um empréstimo para fortificar Diu, ameaçada por um assalto, mandando como penhor as suas barbas de homem honrado, pois que os ossos do filho, morto em combate, ainda se não podiam tirar da terra.

Bibliografia

A — João de Barros

1. Textos

- *Primeira parte da Crónica do emperador Clarimundo donde os reys de Portugal descendem.* Há notícia de duas edições quinhentistas desta obra, ambas perdidas, uma de Lisboa, 1520 (ou 22), outra de 1555. Outras edições: 1601, 1742, 1791, 1843, todas em Lisboa. Ed. moderna por Marques Braga, na col. «Clássicos Sá da Costa», 3 vols.
- *Rhopica Pnefma*, 1.ª ed. Lisboa, 1532. Incluída posteriormente na *Compilação de várias obras do insigne português João de Barros*, 2.ª parte, Porto, 1869. Reproduzida em zincogravura e em ed. diplomática, com pref. e estudo de I. S. Révah, 2 vols., Lisboa, 1952 e 1955, nova reimpressão desta reprodução em 3 vols., dois em 1983 e o 3.º (estudo de Révah) a sair, pela IN-CM.
- *Cartinha com os preceitos e mandamentos da Santa Madre Igreja*, Lisboa, 1539; 2.ª na *Compilação*... atrás mencionada, 1.ª parte, Lisboa, 1785
- *Gramática da Língua Portuguesa*, 1540, compreendendo um tratado *Da Ortografia* e seguida do *Diálogo em louvor da nossa linguagem*, Lisboa, 1540. Ambas incluídas na 1.ª parte da *Compilação...*, Lisboa, 1785. Ed. da *Gramática*, por José Pedro Machado, Lisboa, 1957. *Idem* do *Diálogo*, por L. Pereira da Silva, Coimbra, 1917, e por Luciana Stegagno Picchio, Módena, 1959, Istituto di Filologia Romana dell'Università di Roma. Da *Gramática*, da *Cartinha*, do *Diálogo em louvor e do Diálogo da Viciosa Vergonha* há uma ed. conjunta por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Faculdade de Letras, 1971, M. L. C. Buescu reed. também a *Gramática* de Oliveira, com int. e notas, IN-CM, 1981 (outras edições de F. Oliveira: 1933, 1954, 1975).
- A 1.ª ed. do *Diálogo da Viciosa Vergonha* é de 1540. Esta obra foi reeditada juntamente com a *Rhopica* pelo visconde de Azevedo em 1869.
- *Diálogo de Joam de Barros com dous filhos seus sobre preceptos morais, em modo de jogo.* Há notícia de uma ed. de 1540, mas só se conhece a de Lisboa, 1563. Ver Terra, José F. da Silva: *L'édition princeps du «Diálogo de Preceitos Morais» de João de Barros*, in «Bulletin des Études Portugaises», 30, 1969.
- *Ásia: Década I*, Lisboa, 1552; *Década II*, Lisboa, 1553; *Década III*, Lisboa, 1563; *Década IV*, reformada por João Baptista Lavanha, Madrid, 1615. Reimpressões completas: Lisboa, 1628; *idem*, 1777-78, juntamente com as *Décadas* de Diogo do Couto. Esta última foi reimpressa em ed. fac-similada, com a *Vida de João de Barros*, por Manuel Severim de Faria, Livraria Sam Carlos, Lisboa, 1973. Modernamente a *Década I* foi reeditada por António Baião, Coimbra, 1932, e as quatro por Hernâni Cidade, Lisboa, 4 vols., 1945-46. Em 1988 a IN-CM reimprimiu em fac-símile a ed. da *Década I* por A. Baião e da II iniciada pelo mesmo e continuada por L. F. Lindley Cintra; reproduziu a ed. de 1563 da III.
- *Panegyricos*: 1.ª ed. do *Panegírico de D. João III* nas *Notícias de Portugal* de M. Severim de Faria, 1655, 2.ª ed., Lisboa, 1770; 1.ª ed. do *Panegírico da Infanta D. Maria* nas referidas *Notícias de Portugal*, 1655; ed. conjunta, Lisboa, 1791. Ed. conjunta com pref. e notas de R. Lapa, na col. «Clássicos Sá da Costa», 1937.
- *Diálogo Evangélico sobre artigos de Fé contra o Talmud dos Judeus*, escrito em 1542-43, ed. com introd. de I. S. Révah, Lisboa, 1950.

- Ver Matos, Luís de: *Acerca dos Inéditos de João de Barros*, in «Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros», Lisboa, 1959.

2. Antologias

- Textos das *Décadas:* na «Antologia Portuguesa» de Agostinho de Campos, 1.° vol.; na col «Clássicos Sá da Costa», com pref de António Baião, 4 vols. Há várias ed. escolares da *Década I*, livro IV, nomeadamente *O Descobrimento da Índia*, pref. e notas de R. Lapa, 7.ª ed., «Clássicos do Estudante», Sá da Costa, 1977.
- João de Barros, *Textos Pedagógicos e Gramaticais*, introd., selec. e notas de Maria Leonor Carvalhão Buescu, col. «Textos Literários Verbo».
- Rodrigues, Graça Almeida: *Cinco Autores Históricos* (F Lopes, Zurara, Pina, Barros e Góis), Editorial Presença, Lisboa, 1979.

3. Estudos

- A principal fonte para o estudo da biografia e bibliografia de João de Barros é a *Vida de João de Barros*, incluída em *Discursos Vários Políticos*, de Manuel Severim de Faria, Évora, 1624, reproduzida no 1.° vol da *Crónica do Imperador Clarimundo*, ed. de Marques Braga. O trabalho de Severim de Faria foi completado e em certos pontos corrigido por: Baião, António. *Documentos Inéditos sobre João de Barros*, ed. da Academia das Ciências de Lisboa, 1917 Este trabalho está resumido na Introdução de Baião à sua ed. de textos selectos das *Décadas* na col. «Clássicos Sá da Costa».
- Martins, Atílio A. Rego: *Subsídios para uma edição crítica da «Ásia» de João de Barros*, Braga, 1963

Sobre os aspectos ideológicos e literários de João de Barros:

- Harrison, J S *Five Portuguese Historians Barros, Couto, Bocarro, Castanhede e Correia*, in Philips, C H *Historians of India, Pakistan and Ceylan*, Londres, 1961
- Saraiva, António José. *História da Cultura em Portugal*, vols. II (*Rhopica Pnefma*) e III (*Décadas*); e *João de Barros e a concepção planetária da História*, in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol II, 1962
- Révah, I. S.. *Le Colloque Ropica pnefma de João de Barros, Genèse, structure et technique*, in *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, «Bulletin Hispanique», t. 64. bis, Bordéus, 1962, pp. 572-592; *Antiquité et christianisme anciens et modernes dans l'œuvre de João de Barros*, in «Revue philosophique de la France et de l'étranger», 92, Paris, 1967, *Études Portugaises*, Paris, 1975. Ver outros seus trabalhos inclusos em *Études Portugaises*, Centro Cultural de Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975
- Cidade, Hernâni. *João de Barros Geógrafo*, in «Boletim da Academia Internacional de Cultura Portuguesa», n.° 1, 1966.
- Boxer, C. R.: *João de Barros, Portuguese Humanist and Historian of Asia*, New Delhi, 1981.
- Na antologia de M. Leonor Carvalhão Buescu há bibliografia e uma condensada introd sobre João de Barros como gramático e apologeta do idioma, da mesma autora, ver *Gramáticos Portugueses do século XVI*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, e *Babel ou a Ruptura do Signo. A Gramática e os Gramáticos Portugueses do século XVI*, IN-CM, 1982.

- Maria Helena Novais Paiva, do Centro de Linguística da Universidade do Porto, prepara um trabalho fundamental sobre os gramáticos quinhentistas e a sua definição da norma culta do Português.
- Nagel, Ralf: *Die Einheit der Gramatik des João de Barros*, in rev. «Ibero-Romania», vol. 3, 1971, Munique, pp. 11-15.
- Ramalho, Américo da Costa: *Ropicapnefma. um Bibliónimo Mal Enxertado*, sep. de «Humanitas», vols. 27-28, Coimbra, 1975-76 (indica a origem e a irregularidade do título «Ropicapnefma», sobretudo quando separado em duas palavras)
- Osório, Jorge Alves: *Contribuição para o estudo do humanismo de João de Barros*, dissertação complementar de doutoramento, Faculdade de Letras do Porto, 1979.
- Coelho, António Borges. *Tudo é Mercadoria — sobre o percurso e obra de João de Barros*, Caminho, 1992 (muito acessível e informativo).

B — Outros historiadores

1. Textos

- Castanheda, Fernão Lopes de: *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, 1.ª ed., Coimbra, Livro I, 1551; II, 1552; III, IV e V, 1557; VI e VII, 1559; VIII, 1561. O Livro I foi alterado e reimpresso em 1554. O autor deixou outros livros manuscritos, que não se imprimiram por ordem da rainha D. Catarina. Reimpressão da obra em 1883, 7 vols. Ed. moderna por Pedro de Azevedo e Laranjo Coelho, Coimbra, 1924-33 Além dos 8 livros publica ainda o Livro X, até então inédito. Ed em papel-bíblia, 2 vols , Lello, Porto, 1979. O 1.º vol. teve duas traduções francesas imediatas, uma de Michel Vascosan, 1553, Paris, retraduzida para alemão em 1565, e outra de Nicolau Grouchy, 1554, Antuérpia, reed. 1576; e, mais tarde, foi traduzida para castelhano, italiano e inglês
- Góis, Damião de: *Crónica do felicíssimo rei D Emanuel*, 1.ª e 2.ª partes, 1566, 3.ª e 4.ª partes, 1567, reimpressa em 1619, 1749, 1790. Ed. moderna rev. e pref. por David Lopes, 4 vols., Coimbra, 1926, reimpressa em 1949-55; *Crónica do Príncipe D. João*, 1.ª ed , Lisboa, 1567, reed em 1724, 1790, 1905. Ed. crítica e comentada por Graça Almeida Rodrigues, Universidade Nova de Lisboa, 1977. Sob o título de *Opúsculos Históricos* foram editadas obras de Damião de Góis em latim trad para português por Dias de Carvalho, Porto, 1945, compreendendo *Fides religio moresque aethiopum*, ed Lovaina, 1540, *Lappiae descriptio* e *Deploratio Lappianae Gentis*, publicadas juntamente com a anterior e reed à parte em Paris, 1541, *Hispania*, 1542, *De Bello Cambaico*, Lovaina, 1549, reed de uns *Commentarii* [...], 1539, sobre o 1.º cerco de Diu, a que se seguiu em 1549 *De Bello Cambaico ultimo*, sobre o 2.º cerco de Diu — entre outras. *Urbis Olysiponis descriptio*, Lisboa, 1554, foi reeditada juntamente com uma trad. em português por Raul Machado, sob o título de *Lisboa de Quinhentos..*, Lisboa, 1937 Ver indicação de outros textos latinos editados mas não traduzidos nas bibliografias goisianas adiante referidas Luís de Matos apresentou em 1959 à Sorbona o texto para uma ed. com introd. e notas de *La Correspondance latine de Damião de Góis*. Há uma ed. das *Cartas Latinas* por Joaquim de Vasconcelos, Porto, 1912.
- Resende, Garcia de: *Crónica del-rei D João II*, 1.ª ed., 1545, 2.ª no *Livro das obras de Garcia de Resende*, 1554; 3.ª, 1798; 4.ª muito incorrecta, 1902. A *Miscelânia*, inclusa nas *Obras*, foi editada à parte por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1917. As duas obras foram reimpressas em conjunto pela IN-CM, 1973.
- *Crónica dos Descobrimentos e Primeiras Conquistas da Índia pelos Portugueses*, texto anónimo a que nomeadamente faltam os 4 primeiros capítulos, que reúne várias fontes, elaborado no 1.º quartel do

séc. XVI, talvez utilizados (com omissões) por Castanheda e Barros, ed. dipl. por Adélia Lobato/Luís de Albuquerque, 1974, ed. actualizada com introd e notas por Luís de Albuquerque, IN-CM, 1986.

2. Antologias

- *Historiadores Quinhentistas*, col. «Textos Literários», sel, pref e notas de M. Rodrigues Lapa. (Castanheda, Gaspar Correia, Barros, Góis.)
- O livro adiante mencionado de Hernâni Cidade contém numerosos textos exemplificativos, alguns de certa extensão.
- Robert Richard publicou em Rabat, 1937, extractos traduzidos e anotados da «Crónica de D Manuel» de Damião de Góis, sob o título de *Les Portugais au Maroc de 1445 à 1521*.
- *Damião de Góis (Trechos Escolhidos)*, introd., selec. e notas de António Álvaro Dória, col «Clássicos Portugueses».
- Ver ainda, de Rodrigues, Graça Almeida. *Cinco Autores Históricos* (F Lopes, Zurara, Pina, Barros e Góis), Editorial Presença, Lisboa, 1979

3. Estudos

- Constituem boa iniciação os pref de Rodrigues Lapa ao volume antológico acima indicado. Ver também de Cidade, Hernâni *A Literatura portuguesa e a expansão ultramarina*, vol I, 2.ª ed., 1963, e *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 6 ª ed, 1 º vol, 1981, Coimbra.
- Azevedo, Visconde de *Elenco das Variantes de Diferenças notáveis que se encontram na 1.ª parte da Crónica del-rei D Manuel*, Porto, 1866, e *Aditamento ao Elenco* .., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1913
- Viterbo, Sousa *Estudos sobre Damião de Góis*, in «O Instituto», vols 46 e 47, 1899 e 1900
- Henriques, J C. Guilherme *Inéditos Goesianos*, coligidos e anotados, 2 vols., Lisboa, 1896 e 1898.
- Vasconcelos, Joaquim de *Goesiana. Bibliografia*, Porto, 1879, e *Damião de Góis. Novos Estudos*, Porto, 1897
- Baião, António *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa*, 2 ª ed corr e aum., t. I, Lisboa, 1936.
- Bell, Aubrey *Damião de Góis. Um Humanista Português*, trad de António A. Dória, Lisboa, 1942
- Bataillon, Marcel: *Le Cosmopolitisme de Damião de Góis*, no vol *Études sur le Portugal au temps de l'humanisme*, Coimbra, 1952, obra reed pelo Centro Cultural Português de Paris, 1972 Trad. portuguesa de Castelo Branco Chaves, 1983
- Matos, Luís de *Un Umanista portoghese in Itália*, in *Estudos Italianos em Portugal*, 1.ª ed., Lisboa, 1960
- Hirsch, Elisabeth Feist· *The Friendship of Erasmus and Damião de Goes*, separata de «Proceedings of the American Philosophic Society», vol 95, 1951; *The Friendship of the «Reform» Cardinals in Italy with Damião de Goes*, sep. dos mesmos «Proceedings», vol. 97, 1953; *Damião de Góis: The Life and thought of a portuguese humanist* (1502-1574), Haia, 1967 (recensão de A. Costa Ramalho, in «Colóquio», 48, Abril de 1968, trad. port. ed pela Fund. C. Gulbenkian, 1987); *Damião de Góis as a representative of his era (1502-1574)*, «Biblos», vol 56, Coimbra, 1980, pp 327-338.
- *O Processo de Góis na Inquisição*, principal fonte biográfica, foi integralmente editado em Lisboa, 1971, com introd e notas de Raul Rego; algumas das suas peças tinham já sido transcritas por A. P. Lopes de Mendonça, em *Damião de Góis e a Inquisição Portuguesa*, separata dos «Anais» da Academia das Ciências, Lisboa, 1859, e sobretudo (e complementarmente) por J. C. Guilherme

Henriques, no 2.º vol. dos referidos *Inéditos Goesianos*. Pereira, Isaías da Rosa: *O Processo de Damião de Góis na Inquisição de Lisboa*, sep. dos «Anais», série II, 23, tomo I, da Academia Portuguesa de História, 1975.

- Osório, Jorge Alves: *Em torno do humanismo de Damião de Góis: A divulgação dos opúsculos através da correspondência latina*, in «Annali, Sezione Romanza», Istituto Universitario Orientale, XVIII, 2, Julho de 1976, Nápoles, pp. 297-342. (Dá ideia do conteúdo e relevância da correspondência entre Damião de Góis e diversas personalidades nacionais e estrangeiras, inclusa numa ed. de 1544, Lovaina, dos seus *Opúsculos*.)
- Rodrigues, Graça Almeida: *Damião de Góis face à ideologia e ao poder vigentes*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 11, Paris, 1977, pp. 107-131, e *Damião de Góis' Historiography. A document of the new-born — but promising — Europe, ibidem*, 13, 1978, pp. 421-434.
- Faria, Francisco Leite de: *Estudos Bibliográficos sobre Damião de Góis*, Lisboa.
- Augin, Jean: *Damião de Góis dans une Europe Évangélique*, «Humanitas», Coimbra, vols. 31-32, 1979-80, pp. 197-227.
- AAVV *Damião de Góis et l'historiographie portugaise*, Centro Cultural de Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982
- Sobre as relações entre as crónicas de Garcia de Resende e Rui de Pina, ver o estudo de Martins de Carvalho, na sua ed. desta última, 1950, Coimbra.
- Serrão, Joaquim Veríssimo *A Historiografia Portuguesa, I (sécs. XII-XVI)*, Lisboa, 1972; *Damião de Góis, Historiador*, Lisboa, 1976.
- Torres, Amadeu. *Noese e Crise na epistolografia goisiana, I — As Cartas Latinas de Damião de Góis, II — Damião de Góis na mundividência do Renascimento*, Centre Culturel Portugais, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1982

C — Francisco de Holanda e outros

1. Textos

- *Da Pintura Antiga*. ed. de Joaquim de Vasconcelos, Porto, 1910, reed. Porto, 1930. Outra ed., segundo uma versão quinhentista castelhana, por Elias Tormo, Madrid, 1921. Ed. com introd. e notas de Angel González Garcia, IN-CM, 1983.
- *Do Tirar pelo Natural*, ed. de Joaquim de Vasconcelos, Porto, 1915, e Elias Tormo, Madrid, 1921.
- *De quanto serve a ciência do Desenho e entendimento da arte da pintura na república cristã, assim na paz como na guerra*, ed. de Joaquim de Vasconcelos, in *Archeologia artística*, Porto, 1879.
- *Da fábrica que falece à cidade de Lisboa*, seguido de *Da ciência do Desenho*, ed. de Joaquim de Vasconcelos, in *Archeologia artística*, 1877, e de Virgílio Correia, in *Archivo Español de Arte y Archeologia*, Madrid, 1929. A fotocópia do códice da Ajuda que contém estas obras com os respectivos desenhos foi publicada por Jorge Segurado: *Francisco d'Ollanda*, 1970. Ed. dos dois livros por J. da Felicidade Alves, Lisboa, Horizonte, 1984 e 1985.
- Os *Diálogos de Roma*, pertencentes à parte final do livro *Da Pintura Antiga*, têm uma ed. portuguesa à parte na col. «Clássicos Sá da Costa», 1955, com pref. e notas de Manuel Mendes, e numerosas traduções estrangeiras, devido à importância capital que assume como testemunho do pensamento estético de Miguel Ângelo.

- Ed. na «Colecção Francisco de Holanda», Horizonte: *Da Pintura Antiga, Diálogos em Roma, De Tirar pelo Natural*, todos em 1948, e *Da Fábrica. , Da Ciência do Desenho*, ambos em 1971. *As Imagens da Idade do Mundo (De Aetatibus Mundi Imagines)*, ed. fac-símile, 1983, e o estudo *As Imagens das Idades do Mundo*, de Sylvie Deswarte, IN-CM, 1987.
- Vimioso, Francisco de Portugal, 1.º conde de: *Sentenças*, Lisboa, 1605, reed. Mendes dos Remédios, Coimbra, 1905, que, além das *Sentenças* em prosa, inclui outras em verso e ainda a colaboração de D Francisco no *Cancioneiro Geral*
- *Cartas Portuguesas de D Jerónimo Osório*, Paris, 1819; outra ed Coimbra, 1922 *De Rebus Emmanuelis Gestis* foi reed. em 3 vols. pela Imprensa da Universidade de Coimbra e trad por Filinto Elísio, sob o título *Da Vida e Feitos de El-Rei D. Manuel*, 3 vols., 1804-06, reed. na «Biblioteca Histórica», Porto, 1944
- De uma colecção anónima de *Ditos Portugueses dignos de memória*, com grande interesse documental e pitoresco, segundo um manuscrito da Biblioteca Nacional que regista anedotas e ditos atribuídos à nobreza do tempo de D Afonso V até ao tempo de D. Sebastião, saiu uma ed actualizada, prefaciada e comentada por José Hermano Saraiva, s/d, Europa-América. Foram entretanto localizadas outras cópias da mesma colecção, dos séculos XVI, XVII e XVIII, tendo sido publicadas *Anedotas Portuguesas e Memorias Biograficas da Corte Quinhentista e Historias e Ditos Galantes que sucederão e se disserão no Paço*, leit , introd , notas e índices de Christopher L. Lund, Almedina, Coimbra, 1980
- *Cartas de D João de Castro*, ed por Elaine Sanceau, Agência-Geral do Ultramar, 1955.

2. Estudos

- Santos, Maria Machado: *A Estética de Francisco de Olanda*, Coimbra, 1940.
- Segurado, Jorge *Francisco de Olanda*, Lisboa, 1970.
- Frèches, José: *Les Dialogues de Rome de François de Hollande*, Fund C Gulbenkian, 1973 (trad franc., com introd , notas e bibliografia).
- Saraiva, António José *História da Cultura em Portugal*, vol II, cap. V.
- Mendes, Manuel introd à ed indicada de *Diálogos*.
- Sobre as cartas de Jerónimo Osório e D João de Castro ver estudo, bibliografia e antologia em Rocha, Andrée Crabbé: *A Epistolografia em Portugal*, pp. 87-106, Coimbra, 1965.
- Deswarte, Sylvie *Contribution à la Connaissance de Francisco de Holanda*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol 7, 1973, Paris, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, trad. port. rev , Difel, Lisboa, 1992.
- Moreira, Rafael: *Novos dados sobre Francisco de Holanda*, in *Sintrias*, I-II (tomo I), 1982/83
- Alves, José da Felicidade *Introdução ao estudo da obra de Francisco de Holanda*, Horizonte, 1986.
- Vilela, José Stichini. *Francisco de Holanda — Vida , Pensamento e Obra*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1982.
- Serrão, Joaquim Veríssimo. *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, IN-CM, 1994 (sobre Garcia de Resende, D. de Góis, António Castilho, João de Barros e outros).

Capítulo VII

Literatura de Viagens Ultramarinas

Carácter geral da literatura de viagens

A revelação de novos espaços, paisagens, floras, faunas, costumes e religiões, as aventuras e peripécias de viagens mais fabulosas que as dos romances de cavalaria e as dos poemas da Antiguidade, inspiraram, como vimos, uma vasta literatura descritiva e narrativa, que assumiu várias formas desde os grandes tratados históricos ou geográficos em grossos volumes até às curtas reportagens em folhetos de cordel, estes dirigidos a um público numeroso em que tanto entrava o humanista ou cosmógrafo como o simples curioso de aventuras e de maravilhas. Vem já da Idade Média o gosto por este género de livros, como se vê pelo sucesso do *Livro de Marco Polo*, cuja tradução portuguesa foi impressa em Lisboa, 1502. Os precursores portugueses desta literatura, hoje perdidos, devem ter servido de fonte a Gomes Eanes de Zurara, primeiro cronista conhecido das viagens oceânicas. Durante todo o século XVI e ainda no XVII multiplicam-se as crónicas, descrições e relatos. Uma parte desta produção não tem valor propriamente literário. É o caso, não só da literatura propriamente náutica, como os «livros de marinharia», escritos para pilotos, mas também o de muitos relatos das primeiras viagens. Merecem, no entanto, especial menção o *Diário da Viagem de Vasco da Gama*, por Álvaro Velho, que nela participou, e sobretudo a carta em que Pêro Vaz de Caminha dá notícia ao rei D. Manuel do «achamento» da terra do Brasil, cujas qualidades de precisão descritiva e de animação, nas cenas de contacto com os Ameríndios, são sem

dúvida notáveis. Mas há interesse narrativo e pitoresco em vários relatos do manuscrito de Valentim Fernandes e ainda no *Esmeraldo de Situ Orbis* de Duarte Pacheco Pereira, que datam de inícios do século XVI.

Podemos distinguir um segundo grupo, constituído por narrativas de viagens que têm por assunto principal a descrição dos novos países visitados pelos viajantes, como a *Verdadeira Informação do Preste João da Índias* (1540), cujo autor, P.e Francisco Álvares, capelão da primeira embaixada portuguesa à Abissínia (1520-26), faz um relato quase diarista da sua acidentada viagem, com a caracterização precisa de uma arcaica sociedade agro-pecuária, seus costumes, sobretudo religiosos, economia de troca, cultura e paisagem; o *Itinerário*, de António Tenreiro, que da Índia veio por terra a Portugal em 1529, atravessando audaciosamente as terras do Grão-Turco, a fim de se informar dos seus preparativos bélicos (1.ª ed. 1560); a *Corografia*, de Gaspar Barreiros, relato de uma viagem pelo Mediterrâneo, de ida e volta a Roma (1.ª ed. 1561); o *Tratado das Cousas da China e de Ormuz*, de Frei Gaspar da Cruz (1.ª ed. 1570), que contém a mais extensa, compreensiva e pitoresca descrição de cidades, burocracia, vida económica e costumes, com base em experiência missionária (falhada) e em depoimentos de comerciantes portugueses, alguns deles presos e julgados por comércio ilegal e por intriga burocrática, baseada na *Enformação das Cousas da China* e em Galente Pereira; o *Itinerário da Terra Santa*, de Frei Pantaleão de Aveiro (1.ª ed. 1593); a *Jornada do Arcebispo de Goa*, de Frei António de Gouveia (1.ª ed. 1606); a *Etiópia Oriental*, de Frei João dos Santos (1.ª ed. 1609); o *Itinerário da Índia por Terra*, de Frei Gaspar de S. Bernardino (1.ª ed. 1611); a *Relação do novo caminho que fez por terra e mar vindo da Índia para Portugal no ano de 1663*, do P.e Manuel Godinho. Toda uma série de obras deste género é devida a missionários jesuítas, que exploraram extensas regiões do Brasil e da Ásia em busca de povos para catequizar: as *Cartas do Japão*, que despertaram grande interesse; a *Narrativa epistolar* de uma viagem e missão jesuíta pela Baía, Ilhéus, Porto Seguro, Pernambuco, Espírito Santo, que só veio a ser publicada no século XIX; o *Novo descobrimento do Grão Cataio*, pelo P.e António de Andrade, em que se descreve uma viagem ao Tibete por um missionário que tentou catequizar o rei e a corte deste país (1626); *Etiópia a Alta*, do P.e Manuel de Almeida, refundida por Baltasar Teles (1660). António Galvão, heróico governador das Molucas, fez, no seu *Tratado dos Descobrimentos*, 1563, uma história do reconhecimento marítimo da Terra, desde a antiguidade até aos descobrimentos portugueses, espanhóis e outros dos séculos XV e XVI, com perspicazes anotações de geografia física, botânica, zoologia e etnológicas. Apenas muito tardiamente tive-

ram edição portuguesa duas obras que (entre outras), primeiro em tradução italiana na colecção veneziana de G. B. Ramuzio *Navigazioni et viaggi*, 3 volumes, 1550-59, edição moderna, 6 volumes, Einaudi, Turim, 1978-1988, e, no século XIX, em traduções inglesas da Hakluyt Society, revelaram a geografia política e económica, com importantes dados etnológicos, do litoral oriental de África, da Ásia e parte da Oceânia, tais como apareciam a atentos observadores portugueses cerca de 1512-15: o *Livro...* de Duarte Barbosa e a *Suma Oriental* de Tomé Pires. Há o caso extraordinário do médico Garcia de Orta (n. c. 1500 — f. 1568), que viveu cerca de trinta anos na Índia, onde produziu um livro famoso (1.ª ed. 1563; 2.ª ed. 1891 e 1892, que teve reprodução fac-similada pela IN-CM em 1987), o qual, em várias traduções, incluindo uma em latim, revelou ao Ocidente a farmacopeia oriental, com dados científicos; foi publicamente saudado com o primeiro poema conhecido de Camões. Os ossos foram desenterrados para arder em auto-de-fé inquisitorial.

Acrescentemos outras corografias mais ou menos entretecidas com matéria histórica ou lendária, descrições de costumes, etc.:

Saudades da Terra, por Gaspar Frutuoso (n. 1522 — f. 1592-08-24); *Miscelânea*, uma «salada» de milagres, poesias, dados autobiográficos, históricos e outros por Miguel Leitão de Andrade (1.ª ed. de 1629; 2.ª ed. de 1867; 3.ª ed. reproduzida por fac-símile da IN-CM da 2.ª: uma série de 20 diálogos que se desenvolvem a partir da descrição de Pedrógão Grande, com as origens da família, noções nobiliáricas, origem da família, uma história maravilhosa, poesias e considerações acerca de judeus, mouros e ciganos.); *Tratado Descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Sousa (1587); etc. *A História Insulana*, de António Cordeiro (1717), será ainda um ramo desta mesma árvore.

A enumeração está longe de ser completa, pois para a poder completar seria necessária uma bibliografia, ainda hoje dificilmente classificável e mal conhecida, da literatura que se prende com a ocupação militar ultramarina, as missões, o comércio e com diversos interesses afins. Além disso, numerosos textos de autoria portuguesa sobre tais assuntos foram incorporados noutros, perderam-se ou sobreviveram em traduções ou adaptações para outros idiomas, especialmente, que se saiba, para castelhano ou italiano.

Finalmente, convém distinguir num grupo à parte as curtas narrativas de naufrágios, editadas em folhetos de «cordel», que, reunidas mais tarde em volumes, vieram a constituir a *História Trágico-Marítima*. Tais são a *Relação do Naufrágio de Sepúlveda* (1.ª edição talvez 1554); a *Relação do Naufrágio da Nau S. Bento* (1564); a *Relação do Naufrágio da Nau Santiago*, pelo P.e Manuel Godinho Cardoso (1602); a *Relação dos Sucessos do Galeão*

Santiago, por Melchior Estácio do Amaral (três vezes impressa em 1604), e várias outras.

Colocamos ainda neste capítulo uma obra que, embora seja de intuito histórico, condensa de forma narrativa a experiência de vida do autor no mundo oriental: as *Lendas da Índia*, de Gaspar Correia.

A maior parte destas obras é ainda hoje de leitura interessante, pelo exotismo das regiões descritas, pelo imprevisto e arriscado das situações em que vieram a encontrar-se os protagonistas, pela linguagem específica, directa, por vezes colorida, enriquecida de metáforas e expressões próprias da marinharia. Os seus autores, em alguns casos, tinham mais conhecimento dos factos que formação literária, e servem-se por isso de um estilo familiar, não alatinado. Outros, como os viajantes jesuítas, deixam transparecer uma formação literária humanística.

Nos relatos que vieram a integrar-se na colecção setecentista da *História Trágico-Marítima* encontram-se até páginas impressionantes, eco das horas aflitivas por que tinham passado os sobreviventes no decorrer dos naufrágios ou nas longas viagens a pé por regiões inóspitas. Sobressai entre elas a narrativa do naufrágio dos Sepúlvedas, que inspirou um poema épico de Jerónimo Corte Real: atirados contra a costa africana, perto do Cabo, os sobreviventes empreenderam uma longa caminhada para o Norte, em direcção ao rio onde o português Lourenço Marques comerciava com os negros do interior; corpos prostrados pela fome, pela fadiga, pela pilhagem dos Cafres e pelas feras, mortos ou vivos, ficam a assinalar a passagem da coluna portuguesa; a tragédia atinge o ponto culminante quando o capitão, Manuel de Sepúlveda, já louco, se interna como um sonâmbulo pela floresta, depois de contemplar atónito a mulher falecida, que se enterrara na areia, para encobrir a nudez, quando os Cafres lhe arrancaram os vestidos. Os narradores da *História Trágico-Marítima* sublinham intencionalmente os episódios patéticos e dolorosos, de maneira a impressionar a sensibilidade do público, mas fazem-no em linguagem correntia.

No entanto, à excepção, como veremos, da *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, a literatura de viagens portuguesa quinhentista e seiscentista não passou de um nível de reportagem; raro se elevou àquela tipificação ou àquele simbolismo que caracterizam a obra de arte. A experiência humana nelas registada é intensa e múltipla, mas não foi suficientemente elaborada para dar origem a uma visão nova do mundo. Os Portugueses e Espanhóis levaram ao conhecimento da Europa novas regiões e novas civilizações, mas foi fora da Península que se elaboraram as primeiras construções morais e

filosóficas estimuladas por esta literatura de viagens, como a *Utopia* que Tomás Morus, sob influência talvez das viagens de Colombo e de Vespúcio, situa numa ilha desconhecida do continente americano; a *Nova Atlântida* que Francisco Bacon, dir-se-ia por sugestão de Mendes Pinto, imagina entre a China e o Japão; as *Viagens de Gulliver*, de Swift; e finalmente o mito do «bom selvagem», inspirado pelos íncolas do Brasil, e que é precursor de certas concepções de J. J. Rousseau (a bondade natural do Homem), como já de certas páginas de Montaigne sobre a relatividade dos costumes. Mas em vão se procurará nas fontes portuguesas desses e outros autores coisa que se pareça com uma reflexão crítica, a não ser num caso, a que vamos já referir-nos.

FERNÃO MENDES PINTO

O mais interessante livro de viagens do século XVI português, e um dos mais interessantes da literatura mundial, é a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto (c. 1509/14-1583).

O autor conta a sua vida prodigiosa de aventuras: nascido em Montemor-o-Velho, trazido para Lisboa, logo na infância é protagonista de uma fuga e vítima de um assalto dos corsários franceses. Serviu na casa do duque D. Jorge, filho de D. João II. Embarcou para o Oriente em busca de fortuna. Correu os mares e as costas desde a Arábia até ao Japão, sendo, ao que ele próprio diz, «treze vezes cativo e dezassete vendido nas partes da Índia, Etiópia, Arábia Feliz, China, Tartária, Macássar, Samatra e outras muitas províncias daquele oriental arquipélago dos confins da Ásia, a que os escritores chins, siameses, guéus e léquios nomeiam nas suas geografias por Pestana do Mundo». Conheceu especialmente as escalas do Extremo Oriente entre Malaca e o Japão, como agente do capitão de Malaca e como mercador — por vezes também participando em expedições de pirataria. Um sopro de vento lançava-o na miséria, e um acto de audácia fazia-o senhor de fabulosos tesouros; algumas vezes salvou a vida oferecendo-se como escravo. Pretende ter percorrido o império chinês até à Mongólia, e é certo que foi um dos primeiros europeus a pôr o pé no Japão. Numa das suas viagens a este país conheceu S. Francisco Xavier. Impressionado pela personalidade do célebre missionário, decidiu, pouco depois da morte dele, e quando se encontrava no apogeu da riqueza, entrar na Companhia de Jesus, e promover uma missão jesuíta ao Japão, em que participou. Mas, por razões desconhecidas, saiu depois da Ordem, deixando nela a maior parte dos seus bens. Regressando a Portugal em 1558, obteve uma tença de Filipe II. Escreveu de memória o grande relato das suas viagens, que só veio a ser publicado em 1614, vinte e um anos depois da morte do autor. É duvidoso que a forma em que o livro nos chegou seja a original, antes é verosímil que sofresse cortes e talvez alterações, a que não seriam alheios os Jesuítas,

bastando dizer que não se encontra na *Peregrinação* a menor referência à passagem do seu autor pela Companhia.

A ficção e a realidade entrelaçam-se admiravelmente na *Peregrinação*, porque o autor soube imprimir a tudo quanto quis contar-nos uma aparência verosímil de coisa vivida, geralmente convincente, mesmo quando descreve regiões que não visitou, ou inventa situações e personagens. Quer as descrições de cidades e civilizações, quer as narrativas das suas vagabundagens pelo Oriente têm uma extraordinária força presencial. Até mesmo topamos com frequência frases inteiras de línguas que desconhecemos (e Fernão Mendes Pinto provavelmente também). Noutros casos encontramos em saborosa versão portuguesa fórmulas e saudações de países mal conhecidos dos Europeus.

No entanto, podem distinguir-se na *Peregrinação* capítulos que se inspiram claramente na experiência directa e capítulos que são reconstruções a partir de fontes literárias e outras igualmente indirectas. Está no primeiro caso a descrição do Japão, ou, antes, dos meios aristocráticos japoneses, de que Fernão Mendes Pinto apreendeu com finura feições típicas, como o espírito guerreiro, a cortesia fidalga, a fúria da honra, e outros — antecipando-se aos observadores exotistas do século XIX. Está no segundo caso a descrição da China, prodigiosa civilização que o espanta e cuja superioridade ele procura explicar pela história, leis, normas morais e preceitos religiosos. Esta descrição da China é na realidade o esboço de uma utopia, já preludiada noutros livros de viagens, como os de J. Mandeville (século XIV), e antecipa-se à crítica social mediante contrastes de civilizações, tão praticada no século XVIII.

O exotismo de Fernão Mendes Pinto resulta do seu interesse incessante pelas formas das civilizações que percorreu. Não é um mero compilador, e, ao contrário dos autores de literatura exótica do século XIX, não se trata de um simples desfrutador de curiosidades. Não tem o preconceito da superioridade da sua civilização ou da sua raça, e por isso facilmente assume perante os orientais uma atitude admirativa e atenta que o leva, por exemplo, a desejar que as leis da China sejam imitadas em Portugal. Põe na boca das suas personagens orientais os comentários mais depreciativos acerca dos Europeus. Para eles, estes homens brancos e barbudos não passam de vagabundos miseráveis ou de salteadores bárbaros, sem educação, sem humanidade, sem verdadeira religião. No entanto não deixa de chamar a atenção para as terras e riquezas abertas a uma exploração potencial. Quer o conjunto da obra quer cada ciclo aventuroso surgem como uma provação ético-religiosa e um sinal da dependência dos homens em relação ao divino.

Os comentários que atribui a orientais limitam-se a tirar a conclusão implícita no relato das acções dos piratas, mercadores ou guerreiros com que o nosso aventureiro anda associado: levados unicamente pela cobiça, afundam barcos indefesos, incendeiam povoações desprevenidas, roubam mulheres e crianças, saqueiam templos e sarcófagos, desenterrando esqueletos para se apoderarem dos tesouros com eles sepultados. Não respeitam os vivos nem os mortos, mas invocam a cada passo Deus e a Virgem, quer para lhes valer nas aflições, quer para os ajudar nas façanhas de pirataria. Este contraste entre a crença num Deus supremamente justo e universal, e um comportamento bárbaro — que parece passar despercebido aos Europeus da época — é sublinhado por várias personagens orientais da *Peregrinação*, entre elas uma criança chinesa raptada pelo pirata António de Faria, que fala nos seguintes termos eloquentes de moralista:

«— Sabeis porque vo-lo digo? Porque vos vi louvar a Deus depois de fartos, com as mãos alevantadas e com os beiços untados, como homens que lhes parece que basta arreganhar os dentes ao céu, sem satisfazer o que têm roubado. Pois entendei que o Senhor da Mão Poderosa não nos obriga tanto a bulir com os beiços quanto nos defende tomar o alheio — quanto mais roubar e matar, que são dois pecados tão graves quanto depois de mortos conhecereis no rigoroso castigo da sua divina justiça.»

Outra forma que assume em Fernão Mendes Pinto esta crítica implícita dos seus compatriotas reside no tom pícaro de uma grande parte da sua narrativa. É picaresca a estrutura autobiográfica da obra; a vagabundagem do herói, criado de vários amos, que lhe permite ir conhecendo e descrevendo meios sucessivos; o móbil que o guia permanentemente, o da luta pelo pão, e, se possível, pela riqueza; e, sobretudo, o carácter desta espécie de Sancho Pança das cavalarias do Oriente, pobre diabo que não tem de seu senão o que espera ganhar por suas mãos, sem sombra de preconceito ou de amor-próprio, despido de bizarria fidalga, movido unicamente pela necessidade material, tremendo de pavor ante a perspectiva da morte, falando de si próprio como o «pobre de mim». Picaresco também o tom de ingénuo cinismo com que se narram as mais impressionantes atrocidades. O herói da *Peregrinação* equivale pois a um pícaro, isto é, a um anti-herói — e nisso contrasta com os heróis das crónicas e dos outros livros de viagens.

Esta atitude tão desempoeirada que permite ao nosso autor colocar-se ao rés das gentes exóticas que conheceu, ao mesmo tempo que satirizar de forma burlesca e quase feroz as supostas cavalarias dos seus compatriotas, relaciona-se talvez com a sua condição de mercador viajante, e porventura oriundo de cris-

tãos-novos, gente de algum modo estrangeira na sua própria pátria. A cada passo Mendes Pinto fala de negócio, indica preços, avalia rendimentos e tesouros, cifra perdas, como se tudo em última análise se reduzisse a número, mercadoria — até ele próprio quando na situação de escravo. A sua utopia chinesa poderia caracterizar-se como um paraíso de mercadores, onde todos os comércios possíveis estão organizados e protegidos de forma perfeita. Mas este mercador é ao mesmo tempo um aventureiro infatigável, infinitamente sensível à diversidade das coisas e das gentes. Tudo lhe surge rico, apaixonante, «espantoso», «incrível». Escarnece do curto entendimento daqueles que não derem crédito às suas narrativas e descrições, porque esses, diz ele, avaliam o mundo pelo pouco que viram e sabem.

O leitor encontra-se, com efeito, perante um universo caudaloso e subjugante: as maiores cidades do mundo, os templos mais ricos; os mercados mais infindáveis; canais atravessando extensões maiores que a Europa; procissões alucinantes; exércitos de milhões de homens com milhares de elefantes, chocando-se em batalhas que os Europeus nem sonhavam; naufrágios em que se perdem tesouros; combates navais de uma ferocidade sem limites; vagabundagens através de pântanos e florestas infestadas de feras; banquetes e festanças monstruosas. Um universo onde as multidões são inumeráveis e às vezes se massacram em tumultos que não deixam pedra sobre pedra; e onde encontramos gente de todas as espécies, desde os homens louros e barbudos da Moscóvia até aos japoneses cavaleirescos, velhos centenários, crianças formosas, piratas fora da lei, princesas, santos, escravos e reis, parricidas, pederastas; onde as paixões assoladoras destroem cidades e impérios. É o maior tesouro imaginário da literatura portuguesa. E esta torrente desloca-se a um ritmo ao mesmo tempo poderoso e leve, sobre uma arte de contar quase miraculosa que nunca se embaraça na enormidade da matéria e que sabe reter a atenção do leitor, em longas sequências de episódios onde não há um desfalecimento, por entre contrastes de fortuna e desfechos inesperados, que geralmente são o início de uma aventura nova e não menos extraordinária que a antecedente. Algumas das histórias da *Peregrinação* equiparam-se a pequenas novelas, ou *short stories*, dignas de figurar numa antologia universal.

Toda esta diversidade inesgotável se expõe numa prosa oral, como a de Fernão Lopes, com certo ressaibo medievo, não só por isso, mas também por certa falta de rigor na hierarquia sintáctica, e pela monotonia de tantas orações sindéticas ou adjectivas; se bem que já, por outro lado, a prosa seiscentista se reconheça no hábito de arrumar certas circunstâncias por meio de orações participiais (à maneira do «ablativo absoluto» latino). O sentido do movimento é tal-

vez o atributo mais notável desta prosa, em que mesmo as páginas descritivas acumulam sucessivamente os objectos cada vez mais estupendos, num ritmo de crescendo. Nunca, ou muito raramente, se chega a um ponto morto. É também característico da prosa de Fernão Mendes Pinto o sentido dos contrastes entre a pequenez e a grandeza, ou entre a ternura das coisas tenras e feminis e a ferocidade dos suplícios. Considerem-se típicas frases como esta, dirigida por uma mulher a um tirano:

> «usando comigo piedade será uma tamanha grandeza na fama da tua pessoa, que até os meninos deixarão de mamar a alvura dos peitos de suas mães, para te darem louvores com os beiços limpos de sua inocência.»

Normalmente, Fernão Mendes Pinto não tira efeitos particulares da adjectivação. Repetem-se os adjectivos emocionais e amplificadores, como grande, terrível, etc., o que dá um tom frequentemente emocionado à sua prosa. As metáforas e comparações parecem querer evocar um mundo oriental e são por vezes magníficas hipérboles. Os efeitos resultam sobretudo da acumulação de objectos ou acções, da construção rítmica já apontada, da articulação consecutiva («mato tão vasto, que nenhum pássaro, por muito pequeno que fosse, podia passar por entre os espinhos»). Destacam-se alguns trechos de eloquência, esmaltados de fórmulas, imagens ou evocações orientais, a que já nos referimos, e em que o sentimento da divindade é expresso em termos comovidos, de uma grandeza bíblica.

Graças a tudo isto, a prosa de Fernão Mendes Pinto chega até nós cheia de frescura e de poder comunicativo.

GASPAR CORREIA

Aparentam-se com a *História* de Castanheda as *Lendas da Índia*, de Gaspar Correia, que têm ademais um cunho acentuadamente memorialista. Chegou à Índia em 1512 e viveu mais de 50 anos no Oriente, desempenhando diversas funções (entre elas a de escrivão de Afonso de Albuquerque) que lhe permitiriam ser testemunha pessoal de muitos dos acontecimentos narrados e privar com os seus protagonistas. Por isso foi encarregado de orientar a pintura dos retratos dos vice-reis e governadores, na maior parte já falecidos. As *Lendas da Índia*, livro que não destinava à imprensa, a não ser depois da morte, constituem um documento prodigiosamente minucioso em que os factos se ordenam

ano por ano, mês por mês, às vezes dia por dia, e em que as personagens se erguem pouco a pouco da acumulação de actos, de gestos, de ditos, até se nos tornarem familiares como vizinhos. O autor não cura de elegância retórica, nem de correcção gramatical; a construção da frase é descuidada; os seus capítulos são informes; a ideia de composição equilibrada está inteiramente fora do seu espírito. O estilo é o da narrativa oral, com diálogos, chegando a lembrar cantares de gesta peninsulares. Mas deste conjunto amorfo — e todavia ressumante de vida, em contraste com a secura tabeliónica de Castanheda — resulta para o leitor da sua enorme narrativa uma forte adesão aos factos e figuras. Quanto ao próprio narrador, esquecemos a sua presença a não ser como personagem do mesmo mundo que impassivelmente desenrola diante de nós. O seu pecúlio de ideias é muito reduzido, e identifica-se, no fundo, com um certo sector da população portuguesa no Oriente: a gente pobre oprimida pelos capitães, ou, talvez mais certo, o «soldado prático» da Índia, carne de canhão, que ajudava a ganhar os louros para os fidalgos. Cremos descobrir Gaspar Correia entre a gente que nas ruas de Goa grita contra o governador, sobretudo quando nos diz que, para endireitar os desmandos da Índia, o rei de Portugal devia mandar degolar em plena praça de Goa um vice-rei. E a sua obra é, com efeito, uma minuciosa denúncia dos vícios e desmandos que Diogo do Couto resumirá n'*O Soldado Prático*. Mas, por outro lado, Gaspar Correia exprime as ideias mais enraizadas da gente portuguesa do seu tempo. Ao contrário de Fernão Lopes, que testemunha flagrantemente um mundo com os seus valores em crise, Gaspar Correia atesta a estabilidade dos valores hereditários. E é com os dados deste automatismo social e cultural que ele constrói, ou melhor, porque as suas *Lendas* não têm arquitectura, que ele deixa correr a sua imensa obra, baseando-se, quer em recordações, quer em documentos escritos, quer em testemunhas.

O interesse desta obra como documento da vida quotidiana, testemunho acerca das personalidades e seus móveis inconfessados e até como esboço de uma epopeia da aventura indiana, deixa a perder de vista qualquer dos cronistas do Oriente.

Gaspar Correia deixou ainda um manuscrito com a *Crónica dos Reis de Portugal e sumários das suas vidas* e diversas outras obras. Entre as crónicas contam-se as de D. Manuel e D. João III, assim como uma lenda do apóstolo S. Tomé.

Reservando para outro capítulo a obra de Diogo do Couto, que só tem de comum com Gaspar Correia o ter feito da Índia Portuguesa a sua pátria adoptiva, damos a seguir breves apontamentos de algumas obras de carácter biográ-

fico ou memorialístico da autoria de protagonistas de guerras e acções no Oriente, ou baseadas no testemunho destes. Geralmente tais obras escudam-se na glorificação de importantes casas senhoriais, como também sucede com as *Lendas da Índia* protegidas com a casa dos Gamas. Esta família teve outros apologistas, como Miguel de Castanhoso na *História dos Feitos de D. Cristóvão da Gama* (1564), morto na Abissínia em guerra com os Muçulmanos. Já anteriormente Brás de Albuquerque, utilizando as cartas do pai, publicara, em 1557, os *Comentários de Afonso de Albuquerque*; e Lopo de Sousa Coutinho, nobre de alta linhagem, o *Livro do Primeiro Cerco de Dio* (1556), em que ele próprio tomara parte. Deve-se a António de Castilho, guarda-mor da Torre do Tombo, o *Comentário do Cerco de Goa e Chaul no ano de 1570* (1572); a Jorge de Lemos uma *História dos Cercos de Malaca* (1585); a Gabriel Rabelo uma *Informação das cousas de Maluco* (1569) sobre a acidentada e escandalosa história portuguesa nas Malucas. Este tipo de historiografia memorialista e de inspiração geralmente senhorial prolongou-se até tarde, como o mostra a edição, em 1607, da *História do Cerco de Mazagão*, de Agostinho Gavy de Mendonça. Foi recentemente chamada a atenção para Luís Fróis (n. 1532), autor de uma *História do Japão* e ainda de um *Tratado em que se contêm muito sucinta e abreviadamente algumas contradições dos costumes entre a gente da Europa e esta província do Japão*, parcelarmente editados no original, em traduções japonesa, alemã e francesa. Foi publicado um conjunto de textos quinhentistas de *Enformação das Cousas da China*, introdução e leitura de Raffaela d'Intino, IN-CM, 1989, na maioria dos quais se exalta a justiça e a boa administração chinesa, que Fernão Mendes Pinto visivelmente contrapõe também à sociedade europeia.

Bibliografia

1. Textos

- *Manuscrito* de Valentim Fernandes, ed. por António Baião, Lisboa, 1940.
- Pereira, Duarte Pacheco: *Esmeraldo de Situ Orbis*, texto redigido c. 1505-07 de que restam dois apógrafos setecentistas, 1.ª ed. por Azevedo Basto, Lisboa, 1892; 2.ª ed. por Epifânio Silva Dias, 1903-04; 3.ª ed. por Damião Peres, Lisboa, 1954, ed. Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, Bissau, 1956, ed. da Sociedade de Geografia de Lisboa, 1775. (É, fundamentalmente, um roteiro da costa ocidental africana, precedida de instruções cosmográficas e náuticas, com precisões históricas, etnográficas e sobretudo económicas; é nele característico o encarecimento da prática da experiência como «madre de todas as cousas» aliás ligado ao acatamento de textos bíblicos e de certos autores antigos, a um forte sentimento de cruzada anti-islâmica; o realismo descritivo conjuga-se com alguma credulidade fabulosa, por vezes apresentada de modo testemunhal.)
- Álvares, Francisco: *Verdadeira Informação das terras do Preste João das Índias*, 1540. 2.ª ed., Lisboa, 1889. 3.ª ed., da Agência-Geral das Colónias. Eds. recentes da Europa-América, e de Publicações Alfa, «Biblioteca de Expansão Portuguesa», Lisboa, com grafia modernizada, 1989. Teve ainda, no séc. XVI, três ed. em castelhano (1557, 1561 e 1588), duas em francês (ambas de 1558) e uma em alemão (1567).
- Tenreiro, António. *Itinerário em que se contém como da Índia veio por terra a Portugal*. 1.ª ed., 1560. Reimpresso em 1565, 1725, 1762, 1829, 1923 (juntamente com o *Itinerário de Mestre Afonso*, que efectuou em 1565 um trajecto semelhante, de Ormuz a Lisboa, numa descrição também quase diarista, mas mais descritiva e romanesca, através de um Médio Oriente geográfica e etnicamente muito heterogéneo e pitoresco).
- Aveiro, Frei Pantaleão de: *Itinerário da Terra Santa*, 1.ª ed., 1593; reimpresso em 1596, 1600, 1685, 1721, 1732. Ed. modernas, Coimbra, 1927, Lisboa, 1974.
- Barreiros, Gaspar: *Corografia*, Coimbra, 1561. Reed. 1968, «Acta Universitatis Conimbrigensis».
- Frutuoso, Gaspar: *Saudades da Terra*. O 2.º livro, que muito interessa à história insulana, foi editado por A. Rodrigues de Azevedo em 1873, Funchal, reeditado por Damião Peres, Porto, 1926, e, mais recentemente, pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1968; fragmentos vários foram publicados no *Archivo dos Açores* em 1876, e na «Revista da Faculdade de Letras do Porto», 1920. Em 1922, quarto centenário de Gaspar Frutuoso, editaram-se os livros 3.º (reed. 1983) e 4.º (reed. em 3 vols., 1977-81-85), em 1939 publicou-se o 1.º vol. em Ponta Delgada. O livro VI teve em 1963 uma ed. crítica (reed. 1978), organizada por Oliveira Rodrigues e custeada pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada, que em 1964 completou a ed. da obra, publicando o livro V (reed. 1983), com estudo de J. de Almeida Pavão sobre a poesia e novelística de Gaspar Frutuoso, e em 1963, e depois em 1984, reeditou o livro I. É no 2.º livro que se contém a novelesca história do descobrimento da Madeira por Machin e Ana d'Arfet, que recentemente se verificou basear-se numa *Relação* quatrocentista de Francisco Alcoforado, da qual se descobriram duas cópias, uma do séc. XVI e outra do séc. XVII, a última aproveitada por D. Francisco Manuel de Melo na *Epanáfora Amorosa*. A fonte directa de Frutuoso parece ser um *Descobrimento da Madeira*... de Jerónimo Dias Leite, também já conhecido em mais que uma cópia. Ver informação actualizada e bibliografia nas *Palavras Prévias* de João Bernardo de Oliveira Rodrigues à última ed. mencionada desse *Livro Segundo*. Santos, Frei João dos: *Etiópia Oriental*, Évora, 1609; 2.ª ed. na «Biblioteca de Clássicos Portugueses», 2 vols., 1891.

- Cruz, Frei Gaspar da: *Tratado das cousas da China e de Ormuz*, Évora, 1570. Reed. 1829, tip. Rollandiana. Ed moderna: Portucalense Editora, Barcelos, 1937. *Primeiros Escritos Portugueses sobre a China* por Galiote Pereira e Gaspar da Cruz, ed. Alfa, «Biblioteca da Expansão Portuguesa», Lisboa (Galiote Pereira é o principal informador do livro de Gaspar da Cruz). Há uma apresentação da matéria deste livro por Magda Van den Akke, trad port. *A China de Gaspar da Cruz*, Caminho, 1992 (corrige o texto de G da Cruz como outros testemunhos afins) O texto de Frei Gaspar da Cruz, o de Galeote Pereira, que ele utiliza, e ainda outros relatos e descrições datáveis de 1524, encontram-se na colectânea organizada, anotada e apresentada como *Enformação das Cousas da China — Textos do séc XV*, IN-CM, 1989 (tem importante informação histórica e bibliográfica).
- Nunes, Pedro: *Obras*, 5 vols., IN-CM, 1950.
- Andrade, António de: *Novo descobrimento de Grã Cathayo, ou reinos de Tibete*, Lisboa, 1626 *Bento de Goes e António de Andrade, Viagens na Ásia Central em Demanda do Cataio*, introd. e notas de Neves Águas, Europa-América, 1988.
- *O Roteiro da Viagem de Vasco da Gama de Álvaro Velho* foi editado por Alexandre Herculano e Castelo de Paiva em 1838 Eds modernas por Fontoura da Costa, 1940, 3.ª ed. 1969, e ainda, sob o título de *Diário da Viagem de Vasco da Gama*, Porto, 2 vols., 1945 (fac-símile, transcrição e versão em grafia actual), por Damião Peres, António Baião, Magalhães Basto, estudos de Gago Coutinho e F. Hümerich, Porto, 1 vol., ed. fac-similada com breve nota de apresentação por António Cruz, comemorando o V centenário do nascimento de Vasco da Gama (1468?), 1969; e por João Pedro Machado e Viriato Campos, Lisboa, 1969. Ed apres. e anotada por Neves Águas, Europa--América, 1987.
- *A Carta de Pêro Vaz de Caminha* ed de *Os Sete Únicos Documentos de 1500*, por António Baião, Agência Geral do Ultramar, 1940, reed. 1968, ed. com fac-símile, transcrição, texto modernizado e estudo, por Jaime Cortesão, na col «Clássicos e Contemporâneos», Rio de Janeiro, 1943; ed. com introd e organização do texto por Leonardo Arroyo, São Paulo, 1963; ed. crítica por J F de Almeida Prado, texto e glossário de M Beatriz Nizza da Silva, col «Agir», Rio de Janeiro; ed. crítica por Joaquim Barradas de Carvalho, na série *O Descobrimento do Brasil através dos Textos*, in «Revista da História», 33, n.º 65, S. Paulo, Jan -Março, 1966, ed com introd e notas de M Viegas Guerreiro, leitura de Eduardo Nunes, IN-CM, 1974
- Galvão, António *Tratado dos Descobrimentos antigos e modernos, feitos até à era de 1550*, Lisboa, 1563. Reimpresso em 1731. Eds. modernas (3.ª e 4.ª), Porto, Liv. Civilização, 1944, 1987, com pref. do visconde de Lagoa, com reprod paleográfica, e em Publicações Alfa, «Biblioteca de Expansão Portuguesa», com grafia modernizada.
- Castro, D João de *Obras Completas*, contendo, além dos Roteiros, o *Tratado da Esfera* e *Notas*, ed crítica por Armando Cortesão e Luís de Albuquerque, 3 vols., Academia Internacional de Cultura Portuguesa, Coimbra, 1968-76. A. Fontoura da Costa já fizera em 1939-40 a 2.ª ed. dos *Roteiros*, e ainda, em 1940, do *Tratado da Esfera* e outras obras, com prefácios e anotações. As *Cartas* foram coligidas e anotadas por Elaine Sanceau, Lisboa, 1945.
- *Dois Roteiros do séc. XVI, de Manuel Monteiro e Gaspar Ferreira Reimão atribuídos a João Baptista Lavanha*, introd e notas de Humberto Leitão, Centro de Estudos Ultramarinos, Lisboa, 1963.
- Gândavo, Pêro de Magalhães: *História da Província de Santa Cruz*, Lisboa, 1576; ed modernas, São Paulo, 1964, e Rio de Janeiro, 1965.
- Coutinho, Lopo de Sousa: *Livro do Primeiro Cerco de Dio*, Coimbra, 1556.
- Pinto, Fernão Mendes: *Peregrinação*, 1.ª ed., 1614. Eds. modernas 1908, com um importante pref de Brito Rebelo; Porto, 1930, com pref. de Jordão de Freitas, Porto, 1944, com um estudo de Costa Pimpão. Ed. de luxo, acompanhada de texto actualizado, por Casais Monteiro, Soc. de Expansão

Cultural Luso-Brasileira, 2 vols., 1952-53. (Inclui duas cartas de Fernão Mendes Pinto quando jesuíta e uma *Informação de algumas cousas da China*, de autoria duvidosa.) Ed. em português moderno por Maria Alberta Menéres, com estudos de vários autores e documentação gráfica, Afrodite, Lisboa, 1971. Ed. conforme a de 1614, organizada por A. J. da Costa Pimpão e César Pegado, Portucalense Editora, 1944-45, reimpr. 1962; e na col. «Clássicos Sá da Costa», uma ed da *Peregrinação* e outras obras de Mendes Pinto, em 5 vols., com pref., notas e texto fixado por António José Saraiva, 1981-84. Ed. da transcrição por A. Casais Monteiro da ed. de 1614, IN-CM, 1983. Ed. por Aníbal Pinto de Castro, Lello e Irmão, 1984. É importante, por conter passos eliminados da 1.ª ed., a tradução espanhola de Maldonado, Herrera: *História Oriental de las Peregrinaciones*, Madrid, 1620

- Correia, Gaspar: *Lendas da Índia*, 1.ª ed, dirigida por Rodrigo Felner, Lisboa, 1858-64, 4 vols.; 2.ª (reed. da 1.ª), Lisboa, 1973; reed. em papel-bíblia, Lello, Porto, s/d.

- Nunes, Leonardo *História quinhentista inédita do segundo cerco de Diu* por António Baião, Coimbra, 1925, reed. *Crónica de D. João de Castro*, por Luís Albuquerque, Alfa, 1989; a ed de J D. M. Ford, Cambridge Mass., Harvard Univ Press, 1936, é defeituosa. Informada por L Nunes e outras fontes há, de Diogo de Teive, o *Commentarius de Rebus a Lusitinis in India apud Dium gestis*, Coimbra, 1548, trad. port. de Carlos Ascenso André com o título de *Relação das proezas levadas a efeito pelos portugueses da Índia, junto de Diu, no ano da nossa salvação de 1546*, ed Cotovia, Lisboa, 1995

- Albuquerque, Brás de: *Comentários do grande Afonso de Albuquerque*, 1.ª ed., Lisboa, 1557 Reed em 1576 e em 1774, Lisboa. Ed moderna, pref e dir de António Baião, Coimbra, 1923 5.ª ed. com estudo de Joaquim Veríssimo Serrão, 2 vols., IN-CM, 1973, transcrito, com outros textos aqui pertinentes, em *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, IN-CM, 1994 Ver ainda *Afonso de Albuquerque: Cartas*, ed. de A. Bulhão Pato, acompanhada de outros documentos, 7 vols., Lisboa, 1884-1935: *Cartas para El-Rei D Manuel*, selec., pref e notas de António Baião, in «Clássicos Sá da Costa».

- Godinho, P.ª Manuel. *Relação do novo caminho que fez por terra e mar vindo da Índia para Portugal no ano de 1663*, ed com introd e notas de A. Machado Guerreiro, IN-CM, 1974, reed. Lisboa, 1944

- *História Trágico-Marítima*, 2 vols, 1735-36. É uma compilação realizada por Bernardo Gomes de Brito de folhetos impressos ou manuscritos referentes a naufrágios. O compilador preparava mais três vols. da mesma colecção Com efeito, existem outros folhetos sobre naufrágios além dos que aqui ficaram recolhidos. Os mais antigos destes folhetos remontam a meados do séc. XVI: de 1554 é a mais antiga ed. da relação do naufrágio de Sepúlveda, anónima, de 1564 a dos sucessos do galeão S Tiago, escrita por Melchior Estácio do Amaral Muitos dos relatos são conhecidos apenas pela ed. de Gomes de Brito. O texto das ed. originais foi alterado pelo editor da *História Trágico-Marítima*. Iniciou-se uma ed. completa com notas e estudo de António Sérgio (1956) Ed. em 2 vols., col. «Clássicos», Afrodite, Lisboa; e ed. da Portugália Editora. Ver informações sobre colecções e edições monográficas de narrativas de naufrágios do séc. XVI até ao séc. XIX no pref. de João Palma-Ferreira a *Naufrágios, Viagens, Fantasias e Batalhas*, IN-CM, Lisboa, 1980, que contém antologia dessas narrativas dos sécs. XVII-XIX.

- *Cartas do Japão desde o ano de 1549 até o de 1560* (dos padres jesuítas), Coimbra, 1570 Foram reimpressas posteriormente com alterações e acrescentos. Sousa, P.ª Celestino de: *Oriente Conquistado a Jesus Cristo pelos Padres da Companhia de Jesus da Província de Goa*, col «Tesouros da Literatura e da História», 1978.

- Andrade, Miguel Leitão de: *Miscellânea*, ed. de Mateus Pinheiro, Lisboa, 1629, reed. por Inocêncio F. da Silva, de 1867, e reprodução fac-similada pela IN-CM, 1993, com estudo de Manuel Marques Duarte.
- *Santa Maria da Barca, três testemunhos de um naufrágio* (1557), introd. e leitura de Giulia Lanciani, IN-CM, 1983.
- Matos, Luís de: *L'Expansion dans la littérature latine de la Renaissance*, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1991 (textos traduzidos).
- Está por estudar, sob o ponto de vista literário como sob o histórico, a col. de 61 vols. de documentos intitulada «Jesuítas na Ásia», existente na Biblioteca da Ajuda, em cópias setecentistas de que se descobriram os originais em Madrid (ver «Brotéria», vol. 92, 1961, Janeiro). Josef Wicki iniciou em 1947 a publicação de 10 vols. de *Documenta Indica*. Em Coutinho, Bernardo Xavier: *Bibliographie Franco-Portugaise*, Porto, 1939, encontram-se numerosas referências, cronologicamente ordenadas desde 1468, a versões francesas, latinas e outras de textos de história e documentos de expansão ultramarina, militar e missionária. Uma obra testemunhal: Silveira, Francisco Rodrigues: *Memórias de um Soldado da Índia*, relativas ao período entre 1585 e 1589, ed. Lisboa, 1877, com arrumação e explicações de A. de S. S. Costa Lobo, reimp. 1988, IN-CM.
- Barbosa, Duarte: *O Livro de...*, ed. M. Trigoso na «Col. de Notícias para a História e a Geografia das Nações Ultramarinas... », t. II, Lisboa, 1913; *Livro em que se dá relação do que viu e ouviu no Oriente...*, ed. R. Machado, Lisboa, 1946; *Uma Geografia Quinhentista*, ed. L. Ribeiro, «Studia», n.º 7, Lisboa, 1961; *Livro do que viu e ouviu no Oriente...*, ed. Alfa, Lisboa, 1989. Aguarda-se uma ed. crítica de três cópias ms. desta obra existentes na Biblioteca Nacional de Lisboa e na Torre do Tombo.
- Pires, Tomé: *Suma oriental*, ed. por Armando Cortesão, Coimbra, 1944 e 1978.
- Entre os trabalhos onde se inventariam itinerários ou roteiros contam-se os tomos V e VI das *Obras Completas* do Cardeal Saraiva, Lisboa, 1875-76, os 7 tomos da *Colecção de Notícias para a história e geografia das nações ultramarinas*, Academia das Ciências, 1812-56; e *Viagens da Índia e Portugal por terra e vice-versa*, de Sousa Viterbo, Coimbra, 1898.
- *Viagens de Pêro da Covilhã*, reprod. fac-similada do texto datado de 1898, Biblioteca Nacional, por Manuel Villaverde Cabral, IN-CM, 1988.
- Duarte Sande e Alessandra Vilignano, *Um Tratado sobre o Reino da China*, Instituto Cultural de Macau, trad. e notas de Rui Marques Loureiro, 1992.
- Cristóvão Vieira e Vaso Calva, *Cartas dos Cativos de Cantão*, introd. leit. e notas de Rui Manuel Loureiro, e também da IN-CM, 1992 (recensão: *Expresso-Revista*, 5-06-1993, pp. 72-73R, por Gil de Carvalho).

2. Antologias

- *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, selec., pref. e notas de Rodrigues Lapa, 5.ª ed., «Clássicos do Estudante», Sá da Costa, 1977.
- *Peregrinação*, selec., resumos, glossários por João David Pinto Correia, col. «Textos Literários», 1979, reed. 1983 (com uma muito informativa e condensada apresentação).
- *Fernão Mendes Pinto*, por António José Saraiva, col. «Saber».
- Há uma antologia da *Peregrinação* org. por José Manuel Garcia Gravata em 4 cassetes, com leitura de Luís Lima Barreto, Dom Quixote, 1989.

- *Quadros da História Trágico-Marítima*, por Rodrigues Lapa, col. «Textos Literários», Sérgio, António: *Naufrágios e Combates no Mar*, 2 vols., Lisboa 1950 (com um estudo de Jaime Cortesão). *História Trágico-Marítima (Naufrágios do galeão grande S. João, nau S. Bento e nau Santiago)*, Portugália, Lisboa, 1966.
- *As Grandes Viagens Portuguesas*, por Branquinho da Fonseca, col «Antologias Universais» (além de relatos mais modernos, contém o *Roteiro de Álvaro Velho*, a *Carta de Pêro Vaz de Caminha*, trechos do *Itinerário de Tenreiro* e do *Descobrimento do Grão Cathayo* de António de Andrade), uma 2.ª série, ed. 1966, contém, entre outros, trechos de Cadamosto, Pigafetta, P.ª Francisco Álvares e Pêro Lopes de Sousa.
- *Historiadores Quinhentistas* (inclui Gaspar Correia), introd., selec. e notas de Rodrigues Lapa, «Textos Literários»
- *A Revolução da Experiência. Duarte Pacheco, D. João de Castro*, pref. e notas de João de Castro Osório, Lisboa, 1947.
- *Viagens dos Descobrimentos*, org., introd. e notas de José Manuel Garcia, Editorial Presença, 1983 (textos de Diogo Gomes, Cadamosto, Usodimare — traduzidos ou retraduzidos — e de Álvaro Velho, Pêro Vaz de Caminha, entre outros).
- *Fernão M. Pinto, A. Tenreiro et alii, Peregrinação, Itinerário, Tratado das Cousas da China*, introd. Aníbal Pinto de Castro, col. «Tesouros da Literatura e da História», 1984.
- *A Literatura de Viagens nos Séculos XVI e XVII*, apres., selec., fixação do texto, notas por Manuel Simões, «Textos Literários», Comunicação, 1985 (com ampla bibliografia e referência a relatos não incluídos na colectânea de Gomes de Brito).
- Ferreira, M. Ema Tarracha, *Literatura dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa*, Ulisseia, 1993 (séculos XV-XVIII).

3. Estudos

- Constituem boa iniciação os pref. de Rodrigues Lapa aos vols. antológicos acima indicados. Ver Cidade, Hernâni *A Literatura portuguesa e a expansão ultramarina*, vol. I, 2.ª ed., ref. e ampl., Coimbra, 1963, vol. II, *ibidem*, 1964, que se refere ainda a autores quinhentistas, embora incida sobretudo em obras dos sécs. XVII e XVIII, do mesmo autor, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 6.ª ed., 1.º vol., 1981.

Fernão Mendes Pinto:

- Aires, Cristóvão: *Fernão Mendes Pinto Subsídios para a sua biografia e para o texto da sua obra*, in *História e Memórias da Academia Real das Ciências*, nova série, II classe, Lisboa, 1904; e *Fernão Mendes Pinto e o Japão. Pontos controversos*, Lisboa, 1906.
- Padre Schuhamer, *Fernão Mendes Pinto und Seine «Peregrinação»*, Orientalia, vol. III, Leipzig, 1925, pp. 194-207, *Gesammten Studien Orientalia, Institutum Historicum, Societate Iesu*, 1963, vol. II.
- Lagoa, Visconde de: *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto: Tentativa de reconstituição geográfica*, in «Anais da Junta das Missões Geográficas», vol. II, t. 1, Lisboa, Junta das Missões Geográficas e das Investigações Coloniais, 1947.
- Gentil, Georges le: *Fernão Mendes Pinto, un précurseur de l'éxotisme au XVIe siècle*, Paris, 1947.
- Saraiva, A. José: *História da Cultura em Portugal*, vol. III e o vol. acima mencionado sobre Fernão Mendes Pinto (recensão em Lopes, Óscar: *Ler e Depois*, 2.ª ed., Porto, 1969).

- Pinho, Clemente Segundo: *A Linguagem de Fernão Mendes Pinto, segundo um sistema de conceitos*, tese de docência livre, 2 vols. copiografados, Araraquara, São Paulo, 1966.
- Erilde Melilla Reali, que em 1970 deu à estampa uma trad. italiana, *Peregrinazione 1537-58*, Longanesi e C., Milão, é também autora de *Note sull'esotismo linguistico nella Peregrinação de F. M. Pinto*, in «Annali Sezionne Romanza», 9, n.º 2, Nápoles, 1969, e de *Una «Peregrinação» inconclusa*, Quaderni Portoghesi, n.º 4, Pisa, 1978, adiante referida.
- Cirillo, Teresa: *Note sulle Traduzione di Herrera Maldonado della « Peregrinação» di F. Mendes Pinto*, in «Annali», Istituto Universitario Orientale, 19, 2, Nápoles, 1977.
- Catz, Rebecca: *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto — Análise Crítica de Peregrinação*, Prelo Editora, Lisboa, 1978, *F. Mendes Pinto — Sátira e anticruzada na «Peregrinação»*, «Biblioteca Breve», ICALP, Lisboa, 1981; *Cartas de F. Mendes Pinto e outros documentos* (de colab. com F. Mendes Rogers), Presença, IN-CM, Lisboa, 1983.
- Rossi, Giuseppe Carlo: *Ancora su Fernão Mendes Pinto*, in «Annali», Istituto Universitario Orientale, XV, 2, Nápoles, 1973, pp. 235-268.
- Margarido, Alfredo: *La multiplicité des sens dans l'écriture de Fernão Mendes Pinto et quelques problèmes de la littérature de voyages du XVI^e siècle*, in «Arquivos» do Centro Cultural Português, vol. 11, Paris, pp. 159-200, 1977, *F. Mendes Pinto. Um herói do quotidiano*, in «Colóquio/Letras», 74, Julho 1983, pp. 23-28.
- Flores, A./Gomes, R. V./Sousa, R. H. P. de: *Fernão Mendes Pinto — subsídios para a sua biobibliografia*, Câmara Municipal de Almada, 1983.
- Barreto, Luís Filipe: *Introdução à «Peregrinação» de F. Mendes Pinto*, in Contente, F./Barreto, L. F. (orgs.) *A Abertura ao Mundo. Estudos da História dos Descobrimentos Europeus*, 1.º vol., 1987, pp. 101-117.
- Correia, J. David Pinto: *Para uma nova leitura da «Peregrinação»* [...], in «Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa», série 101.ª, 7-12, 1983, pp. 217-228.
- Picchio, L. Stegagno: *Fernão Mendes Pinto e a sua «Peregrinação»*, *ibidem*, p. 229 e segs.
- Hart, Thomas R.: *Style and substance in the «Peregrination»*, in «Portuguese Studies», 2, Londres, pp. 49 e segs.; *Pleasant Harmless Lies, F. Mendes Pinto's Peregrination*, in «Boletim de Filologia», t. 29, 1984, pp. 220-230.
- Castro, Aníbal Pinto: *De Montemor-o-Velho às Ilhas do Japão*, Comissão de Coordenação da Região Centro, Coimbra, 1933.

Acerca de outros textos de descrição local e de viagens:

- Carvalho, J. Barradas de: *As Fontes de Duarte Pacheco Pereira no «Esmeraldo de Situ Orbis»*, São Paulo, col. «Revista de História», 1967, e anteriormente, nessa revista, desde vol. 31, n.º 62, Abril-Junho 1965, até vol. 33, n.º 68, Out.-Dez. 1965, e *As Edições e Traduções do «Esmeraldo de Situ Orbis»*, *ibidem*, vol. 39, n.º 59, Jul.-Set. 1964.
- Carvalho, Margarida Barradas de. *L'Idéologie religieuse dans la «Carta» de Pêro Vaz de Caminha*, in «Bulletin des Études Portugaises», t. XXII, 1959-60.
- Boxer, C. R.: *An introduction to the «História Trágico-Marítima»*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», III série, n.º 1, 1957, e art. sobre Fernão Mendes Pinto na *Encyclopaedia Britannica*, vol. 17 (1965).
- Alves, José: *Bento de Góis em demanda do Cataio*, in «Brotéria», LXXV, n.º 2-3, Agosto-Setembro 1962.
- Andrade, A. A. Banha de: *Gaspar Correia inédito*, Coimbra, 1977.

- Losa, A.: *O «Itinerário» de António Tenreiro. O Islão visto por um português de Quinhentos*, «Atti del Terzo Congresso di Studi Arabi e Islamici», ed. Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1967; Aubin, Jean: *Pour une étude critique de l'«Itinerário» d'António Tenreiro*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. 3, Paris, 1971.
- Chaves, Maria Adelaide Arala: *Formas de Pensamento em Portugal no séc. XV*, Lisboa, 1970. (Abrange relatos do manuscrito de Valentim Fernandes e outros datados até 1516.)
- Mendes, J. Sousa: *Ainda o chamado «Diário» da Viagem de Vasco da Gama*, no suplemento literário de «O Comércio do Porto», 1972-02-22 e 1972-02-14. (Discute, nomeadamente, o título, o texto e o autor, e aponta a verosimilhança de uma influência directa em *Os Lusíadas*.)
- Sanceau, Elaine: *D. João de Castro*, trad. por A. Álvaro Dória, Porto, 1946, reed. 1956.
- Asensio, Eugenio: *Un Relato Árabe Recojido por D. João de Castro*, in «Estudios Portugueses», F. C. Gulbenkian, Paris, 1974
- Acerca de Luís Fróis, nomeadamente da sua bibliografia em português, japonês, alemão e francês, ver o artigo *Um Clássico Português por Descobrir: Luís Fróis*, por Armando Martins Janeiro, in «Colóquio/Letras», 36, Março 1977
- Aquarone, J. B.: *D. João de Castro, gouverneur et vice-roi des Indes Orientales*, 2 tomos, P.U.F., Paris, 1968. (Essencialmente biográfico.)
- Matos, Luís de: *A «Utopia» de Tomás Moro e a expansão portuguesa*, in «Estudos Políticos e Sociais», IV, n.º 3, 1966
- O n.º 4 de *Quaderni Portoghesi*, Giardini editori, Pisa, Outono de 1978, é dedicado à história e à literatura da expansão quinhentista portuguesa, contendo, entre outros estudos, os seguintes: Pizzorusso, Valeria Bertolucci: *Uno sptettaculo per il Re: l'infanzia di Adamo nella «Carta di Pero Vaz de Caminha»*, pp. 49-82; Reali, Erilde Melilla: *Una «Peregrinação» inconclusa*, pp. 101-134; Cirillo, Teresa: *Francisco de Herrera Maldonado apologeta di Fernão Mendes Pinto*, pp. 183-198.
- Lanciari, Giulia: *Os Relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1979. (Faz um balanço de 19 relatos do séc. XVI e evidencia, nomeadamente, fontes, motivos e variantes da sua estrutura narrativa. Extensa bibliografia.)
- Graça, Luís: *A Visão do Oriente na Literatura de Viagens. Os Viajantes Portugueses e os Itinerários Terrestres* (1560-1670), IN-CM, 1983.
- Barreto, Luís Filipe: *Descobrimentos e Renascimento*, IN-CM, 1983 (analisa obras de Zurara, Álvaro Velho, Duarte Barbosa, Tomé Pires, Duarte Pacheco Pereira e Garcia de Orta), e *Caminhos do Saber no Renascimento Português*, IN-CM, 1985 (analisa, nomeadamente, obras de D. João de Castro e Garcia de Orta).
- Godinho, Vitorino Magalhães: *Entre Mito e Utopia: os Descobrimentos, a construção do Espaço e invenção da Humanidade nos séculos XV e XVI*, in «Revista de História Económica e Social», n.º 12, Julho-Dez. 1983, pp. 1-44. (Síntese excelente.)
- Margarido, Alfredo: *Une incursion sociologique dans le domaine de la critique textuelle. A propos de l'«História Trágico-Marítima»*, in *Critique Textuelle Portugaise*, Centre Culturel Portugais, F. C. Gulbenkian, Paris, 1986, pp. 243-257. (Sociologia da produção e recepção dos relatos de naufrágios desde 1555, e sobretudo desde 1564, e da recolha selectiva por Gomes de Brito.)
- Matos, Luís de: *L'Expansion Portugaise dans la Littérature Latine de la Renaissance*, Fund. C. Gulbenkian, Centro Português de Paris, 1991
- Faria, Fr. Francisco Leite de: *As muitas edições da «Peregrinação» de F. M. P.*, Lisboa, Ass. Port. de História, 1992.
- Serrão, Joaquim Veríssimo: *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, IN-CM, 1994 (especialmente sobre Brás de Albuquerque e Gaspar Frutuoso).

Capítulo VIII

LUÍS DE CAMÕES

Vida e obras

A biografia e a bibliografia de Luís Vaz de Camões levantam numerosos problemas insolúveis por falta de dados. Alguns factos apurados como certos, ou mais prováveis, através de documentos oficiais (registos das armadas, carta de perdão, cartas de tença ou pagamento), de memórias conservadas pelos primeiros biógrafos, que conheceram o poeta ou contemporâneos dele, e de alusões autobiográficas precisas na sua própria obra, permitem formar uma ideia geral do que foi a vida de Camões.

De uma família provavelmente oriunda da Galiza (n. 1524/1525 — f. 1579/1580), quando novo, rodou na órbita de centros aristocráticos (talvez mesmo a corte), e frequentou ao mesmo tempo a boémia de Lisboa. As suas cartas particulares mostram-no envolvido em brigas nocturnas entre bandos, com outros fidalgos arruaceiros e com mulheres venais do Bairro Alto. Fosse pelo que fosse, esteve fora do círculo dos letrados, especialmente daqueles que constelavam em torno de Sá de Miranda. Talvez uma vida desassossegada e aventurosa o desclassificasse perante os graves desembargadores e homens de Letras, cujo tipo mais representativo foi o seu contemporâneo Dr. António Ferreira. Acabou esta fase da sua vida na prisão do Tronco, por causa de uma rixa em que feriu com um golpe de espada um funcionário do Paço. Obteve a liberdade com a promessa de embarcar para a Índia, para onde seguiu em 1552 como simples homem de guerra. A estadia no Oriente foi acidentada. Assinalamo-lo não só em Goa, mas ainda no Golfo Pérsico, em Ternate, no desempenho de um cargo de provedor de defuntos e ausentes em Macau, na costa da Cochinchina, onde naufragou, perdendo os haveres, e salvando-se a nado com o manuscrito d'*Os Lusíadas*, episódio que assinalou no próprio poema. Em Goa enredou-se em complicações que o levaram de novo à cadeia, por dívidas. Não lhe faltaram, todavia, relações e talvez protecções, que aliás procurou: perante o governador Francisco Barreto representou o *Auto do Filodemo*; sobre o vice-rei D. Constantino de Bragança compôs uma ode, em que o defende contra críticas ou censuras

de que era objecto e lhe promete a imortalidade nos seus versos; com o vice-rei Francisco de Sousa Coutinho teve relações amistosas. De um deles obteve a nomeação para a feitoria de Chaul, mas não chegou a ocupar o cargo. Manteve ainda relações de camaradagem ou convivência com Diogo do Couto, o continuador das *Décadas*, e com o Dr. Garcia de Orta, para cujo *Diálogo dos Simples e Drogas* escreveu uma ode de recomendação ao vice-rei. Em 1567, quando, após tantos anos de estadia no Oriente, as dificuldades económicas o afligiam mais do que nunca, um amigo nomeado como capitão para Moçambique promete-lhe aí um emprego e adianta-lhe o pagamento das passagens; tal estadia moçambicana serviu-lhe de escala de regresso a Lisboa, pois cerca de dois anos depois é um grupo de outros amigos, em trânsito para a Metrópole, que se cotiza entre si para o resgate das dívidas entretanto contraídas e para a sua viagem até Lisboa. Aqui chegou, em 1569; trazia na bagagem *Os Lusíadas*, que logo tratou de editar; entretanto fora-lhe roubada uma colectânea de poemas líricos, o *Parnaso Lusitano*, segundo o seu companheiro Diogo do Couto. Após a publicação d'*Os Lusíadas* (1572) alcançou uma tença trienal, aliás modesta, e nem sempre paga com regularidade. O seu nome começou a correr; composições líricas suas, e até cartas, foram recolhidas em cancioneiros particulares manuscritos; mas só começaram a ser publicados a seguir à sua morte no *Cancioneiro* de Luís Franco Correia (1580). Os últimos anos foram de miséria, segundo os testemunhos mais próximos. O seu enterro (1579 ou 1580) teve de ser feito a expensas de uma instituição de beneficência, a Companhia dos Cortesãos.

Em alguns passos da obra atribui Camões a responsabilidade dos seus desastres a amores infelizes; mas não passa de romance biográfico sem fundamento tudo o que desde o século XVII até ao nosso século tem imaginado acerca de desterros ou perseguições devidos a amores infelizes por uma alta dama do Paço, seja ela Catarina de Ataíde ou a infanta D. Maria. A única coisa segura é que amores diversos e diversamente sucedidos desempenham um papel importante na vida deste poeta, que poderia aplicar a si próprio o verso de Bernardim: «Fui e sou grande amador».

Algumas características gerais da poesia camoniana

Escreveu August-Wilhelm Schlegel que Camões, só por si, vale uma literatura inteira. Esta observação fundamenta-se decerto no facto de a obra multifacetada de Camões abranger diversas correntes artísticas e ideológicas do século XVI em Portugal, ser elaborada sobre uma experiência pessoal múltipla que nenhum outro escritor contemporâneo realizou, e de, enfim, este poeta ter sido capaz de dar forma lapidar e definitiva a um conjunto de ideias, valores e tópicos característicos da sua época. Quase tudo o que se manifestou na literatura de Quinhentos, através de autores tão diferentes como Bernardim Ribeiro, António Ferreira, Fernão Mendes Pinto, João de Barros, e até Garcia de Orta ou Duarte Pacheco Pereira, encontra eco na lírica ou na épica de Camões.

Comparado com ele, qualquer dos mais notáveis escritores quinhentistas nos aparece incompleto, embora por vezes mais profundo neste ou naquele aspecto particular. Se o compararmos com os poetas humanistas, torna-se evidente que nenhum deles pôde exprimir a experiência vivida na guerra e da vida oriental, da cadeia e de fome:

Agora peregrino, vago, errante,
vendo nações, linguagens e costumes,
céus vários, qualidades diferentes...

Agora com pobreza aborrecida
por hospícios alheios degradado;
agora da esperança já adquirida
de novo mais que nunca derribado;
agora às costas escapando a vida
que de um fio pendia tão delgado.

Poucos poderiam também, com tanto conhecimento de causa, referir-se às

injustiças daqueles que o confuso
regimento do mundo, antigo abuso,
fez sobre os outros homens poderosos.

Se, por um lado, compararmos Camões com os experimentados viajantes e aventureiros portugueses do século XVI, sentimos imediatamente a diferença entre o humanista que medita a sua experiência à luz de uma cultura elaborada, e os simples anotadores empíricos de casos curiosos ou espantosos:

Nem me falta na vida honesto estudo
com longa experiência misturado.

Por outro lado, ainda, como nenhum outro, Camões soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou antes, peninsular) e as inovações introduzidas pelos italianizantes. Foi o melhor poeta português de escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artífice da escola do *Cancioneiro Geral*, na redondilha e no mote glosado. Foi o poeta que, finalmente, produziu uma epopeia, aspiração literária do Renascimento português, refundindo tópicos que António Ferreira e outros apenas fragmentariamente formularam. De entre os principais géneros clássicos, só não cultivou a tragédia.

Viajante, letrado, humanista, trovador à maneira tradicional, fidalgo esfomeado, numa mão a pena e noutra a espada, salvando a nado num naufrágio, manuscrita, a grande obra da sua vida, Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujos conflitos viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística.

Alguns aspectos formais da Lírica

Como já notámos, seguindo Sá de Miranda e afastando-se de António Ferreira, Camões cultivou igualmente a escola tradicional em redondilha maior e menor (vilancetes, cantigas e outras composições obrigadas a mote, quintilhas, etc.) e os géneros em hendecassílabo. Num e noutro metro escreveu em português e castelhano. Por aí ele constitui uma ponte entre certa tradição peninsular representada pelo *Cancioneiro Geral* e os seiscentistas.

Camões atingiu uma mestria do verso que deixa para trás os seus antecessores em redondilha ou em decassílabo. A arte com que narra uma curta história (como em *Sete anos de pastor Jacob servia*), ou estiliza o discurso interior (como na canção *Vinde cá* ou nas redondilhas *Sobre os rios*), ou desenvolve musicalmente, como que sem discurso, um tema tradicional (voltas ao mote *Saudade minha*), ou discorre de modo reflexivo (*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*), fazem de Camões, pela diversidade do registo, pelo poder de síntese, pela fluência, pela adequação exacta a um sentir que se está pensando ou a um pensar que se está sentindo — o maior poeta português antes de Fernando Pessoa.

A variedade do ritmo camoniano evidencia-se nas canções e nas odes, graças à liberdade que estas formas concedem, de um para outro poema, na combinação estrófica entre decassílabos e hexassílabos, com predomínio destes últimos nas odes, por isso ritmicamente mais leves. Note-se que algumas éclogas não passam de canções ou odes dialogalmente cruzadas ou justapostas, sob uma convenção pastoril ou piscatória. Mas as redondilhas estão geralmente no pólo oposto: enquanto as canções parecem tender para a confidência queixosa, as redondilhas deixam-nos ver o autor lapidando os seus estados de espírito em lavores de joalharia verbal com que ele mesmo parece divertir-se. Muitas destas composições são caracterizadas por um humor às vezes enternecido, com que o poeta se dá o espectáculo dos seus próprios pensamentos e sentimentos, a desprenderem-se dele e a moverem-se na sua sem-razão e nas suas contradições, caso de *Perdigão perdeu a pena*. Esta tendência faz de Camões um dos precursores do conceptismo de Seiscentos.

Já a poesia do *Cancioneiro Geral* tendia, como vimos, a insistir no formalismo das antíteses, paradoxos e comparações. Camões, seguindo a mesma veia, brinca com os paradoxos, utiliza as imagens de maneira mais ágil; e o que sabia a escolasticismo no *Cancioneiro Geral* ganha agora uma graça livre, onde o mito consciente e a hipérbole formular se confundem, caso das redondilhas

em que atribui aos olhos de Helena a verdura dos campos, ou exalta o encanto da pastora que, com a luz dos olhos, faz parar a corrente de água. É sobretudo nestas composições e análogas, onde abundam exemplos de «discurso engenhoso», que encontramos a transição do Quinhentismo para a poesia seiscentista, a qual em Espanha preferiu os géneros em redondilha aos géneros decassilábicos.

No seu conjunto, a estética da redondilha camoniana talvez se possa comparar à das fases finais do estilo gótico, como a flamejante ou a manuelina, pela desenvoltura formalista mais oficinal do que individualizada dos seus moldes, pelo carácter prefixado e impessoal dos trocadilhos, das imagens (já reduzidas a emblemas usuais), pelo seu jogo consumado de ambiguidades que só a entoação viva desfaz. Nesta arte de poetar como quem está fazendo glosas, Camões lança, por assim dizer, uma ponte que, em arco sobre o seu próprio estilo clássico renascentista (muito mais discursivo e geometricamente racional), parece unir o gótico de Quatrocentos ao barroco de Seiscentos, ambos mais dados à encantação verbal.

Camões encontra usos superiores para recursos tradicionais: por exemplo, toda uma teoria psicológica para o duplo significado da palavra *pena*.

Com imagens-símbolos formulares, consegue impor por momentos ao espírito do leitor um senso do real bem diferente do senso comum: certas qualidades tornam-se coisas substantivas, se não mesmo elementos ou essências, tais o *verde*, a *luz* dos olhos amados; ou, pelo contrário, como que descobre as qualidades *neve, fogo, água* — dizemos *qualidades* e não *coisas*, porque tais palavras trazem apenas à poesia o matiz afectivo despertado por certas associações de ideias ou impressões.

Se passarmos às formas de origem italiana, revelam-se-nos outras tendências dos *tormentos* do amor, desde o êxtase perante a *bela figura* que na alma do poeta se pinta, desde o *doce engano* inicial, até às consequências das *mudanças*, externas e internas, verdadeiras metamorfoses em que se opera um seu absoluto *transformar-se na vontade amada*. Sem nunca deixar de ser «homem formado só de carne e osso», o Poeta impõe-se todavia um verdadeiro martírio-testemunho de fé amorosa: «sofra seus males, pera que os mereça».

As éclogas, onde Camões reconhece explicitamente o seu débito a Virgílio e a Sannazzaro, constituem, pelas convenções próprias do género, a menos interessante secção da «medida nova» camoniana, embora a de *Almeno e Agrário* contenha interessantes confissões sobre o amor (que não se verificaria *senão onde é ilícito e perigoso*), e a chamada *dos Faunos* seja a melhor expressão de

uma filosofia pan-erótica aliás antiga, que culminará na Ilha dos Amores; o amor estaria, por essência eterna, presente a tudo quanto aumenta ou simplesmente se mantém na natureza, sendo por seu intermédio que *se reforma a matéria*.

Ritmicamente mais monótonas, na sua rígida cadência decassilábica, as elegias, como entre os Gregos acontecia, não apresentam qualquer especificidade clara de temas ou de tom, destacando-se entre elas a autobiográfica *O poeta Simónides falando*. As oitavas, sempre endereçadas a altas personagens, correspondem um pouco ao sirventês moral ou político provençal, merecendo relevo as que dedica ao *Desconcerto do Mundo*, ou em que intercede a favor de uma mulher que, na ausência do marido no Ultramar e apertada pela miséria, se prostituíra, e que por isso a hipocrisia da lei condenara ao degredo para a Índia, expondo-a a todas as violências da marinhagem e da soldadesca.

As odes, metricamente, são as mais graciosas composições da «medida nova», na sua intentada correspondência à estrofe alcaica ou sáfica; acusam muitas vezes o magistério de Horácio e, de acordo aliás com isso, assentam geralmente em alusões mitológicas; mas entre elas contam-se duas obras-primas, *Nunca manhã suave*, encantadora síntese entre a eloquência cortês, ironicamente galante, e a mais larga partitura fraseológica do petrarquismo renascentista, e *Pode um desejo imenso*, uma das mais convincentes meditações sobre o amor que o neoplatonismo inspira.

No entanto, o terreno eleito da meditação de largo fôlego é, em Camões, a canção, forma a que deu uma cerrada contextura reflexiva muito sua, sem deixar de aproveitar nisso todos os materiais de escola petrarquista italiana, espanhola e portuguesa. A canção camoniana é um desabafo a sós, que nem as apóstrofes nem, por vezes, as convenções epistolares romanas (tempos verbais ou advérbios de lugar determinados sob o ponto de vista do destinatário e não do redactor: *estive* em vez de *estou*, *ali* em vez de *aqui*) conseguem disfarçar, pois o remate, ou *commiato*, onde o poeta acaba por se dirigir à própria canção, se encarrega de sublinhar o seu isolamento, e até a gratuitidade de um tal desafogo entregue aos ventos. Não admira, pois, que a mais extensa canção, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, fale ao próprio papel onde é escrita e assuma o carácter de um balanço autobiográfico, em busca de um sentido para a vida; e que outra das mais conhecidas, *Junto de um seco, fero, estéril monte*, muito circunstanciadamente localizada junto ao mar Vermelho, aprofunde a inquirição bernardiniana acerca das razões, sucessivamente mais radicais, do seu sentir-se muito infeliz. Pela extraordinária fluência, *Vão as serenas águas* aproxima-se das odes. Mas é nas três versões, mais complementares do que hierarquizáveis segundo uma ordem de aperfeiçoamento, de

Manda-me Amor que cante docemente (ou *Manda-me Amor que cante o que a alma sente*) — é aí que o poeta melhor apura a intensidade e os resultados da sua reflexão sobre o amor. Camões não elimina os lugares-comuns, motivos e figuras retóricas de tradição petrarquista e neoplatónica; mas tem a coragem de perseguir até às mais ousadas consequências os paradoxos, analogias e hipérboles da escola — e os resultados dessa aparente aposta num jogo de conceitos, precursora do conceptismo seiscentista, revelam-se por vezes extraordinários: Camões descobre aí o movimento mais íntimo, onde o eu e o não-eu, o desejo e a razão se convertem reciprocamente, e isso numa tensão extrema em que (o poeta o proclama) «é mais o que canto que o que entendo».

Assim, a sua tão insistente hipérbole segundo a qual a beleza amada irradia espíritos que sensibilizam os seres brutos, insensibilizando em contrapartida o poeta, converte-se em expressão (que apetece já chamar expressionista) de um estado de alma, e de um modo tão audaciosamente directo, mítico (neste, como aliás noutros seus passos), que a canção nos deixa perplexos acerca dos limites a traçar entre o *eu* e o *não-eu*: Porque haveria de ser mais verdadeira a paisagem quando não *incendiada* pelo seu desejo extático, a paisagem vista por um estado de alma banal? Mas tal perplexidade radical legitima, por seu turno, a metamorfose do apetite, ou desejo carnal, em razão («que era razão ser a razão vencida»), momento decisivo, em que afinal o idealismo neoplatónico e, com ele, a ética cristã medieval do amor, se negam. E assim se evidencia existir um movimento imanente às próprias categorias lógicas e morais humanas; evidência aliás assustadora para o poeta, que por isso logo a consagra como manifestação divina, postulando ao mesmo tempo para tal evidência um novo pensamento que supra as carências do pensamento vulgar, uma nova adequação mental ao ser-e-não-ser, ao eu-e-não-eu das transformações radicais, que «sai pela boca convertido em canto».

No soneto atinge o poeta uma admirável e rara variedade. Deve advertir-se que, pela sua brevidade e pela sua estrutura, o soneto se presta a exercícios de engenho, como o vilancete e outras formas tradicionais; embora, por outro lado, a sua disposição em duas quadras e dois tercetos favoreça um discurso em tese e antítese, seguidas de conclusão e desfecho sentencioso; e, por outro ainda, essa mesma brevidade seja apropriada a uma grande concentração emocional. Por isso o soneto foi preferido por poetas tão diferentes como Sóror Violante do Céu, Bocage, Antero de Quental e Florbela Espanca. Camões usa largamente esta disponibilidade, variando imensamente o registo fraseológico, numa gama que, por exemplo, se estende desde a aparente narrativa unilinear

de *Sete anos de pastor Jacob servia* até à plangência magoada dos tercetos de *Alma minha gentil*, à reflexão como que pré-hegeliana de *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* e ao remate subtilmente intrigante de *Busque Amor novas artes, novo engenho*. Às vezes, como nas canções, vem um golpe de génio animar um mero jogo de analogias conceptuais, o que acontece no primeiro terceto de *Quando a suprema dor muito me aperta*. Camões utiliza, porém, muitas vezes o esquema geral, aparentemente dedutivo, como simples quadro de referência para variações; se usarmos terminologia da lógica clássica, diremos que o silogismo se reduz com frequência aos dois termos do entimema, ou se amplia num encadeamento polissilogístico; outras vezes, o quadro lógico fundamental mantém-se, mas todo o calor emotivo se concentra nos momentos pretensamente preparatórios: é o caso da série de paradoxos de *Amor é um fogo que arde sem se ver*, ou de *Um mover de olhos, brando e piedoso*, em que o Poeta usa as contradições seriadas, não para explicar um sentimento dado por introspecção, mas para descrever um temperamento feminino, e em que cada oximóron, ou paradoxo frasicamente muito concentrado, dilui os seus contornos conceptistas num belo uso do artigo indefinido e do encavalgamento métrico. Sob o ponto de vista estritamente rítmico, não é menos admirável a sugestão de repouso fatigado e de imensidade espacial produzida pela enumeração suspensa, reticente e quase anacolútica do soneto *O céu, a terra, o vento sossegado*.

O tom confitente e o individualismo exacerbado pela hostilidade do meio, o inconformismo que luta pela sobrevivência, expressos com uma intensidade que não tem paralelo em qualquer outro escritor clássico, conferem ao Camões de algumas canções e sonetos um carácter congénere daquele a que se convencionou chamar «romântico». Mas, no meio deste desabafo, o Poeta conserva-se sempre atento ao desenrolar dos seus estados de espírito, à sucessão das emoções, recordações, desejos, pensamentos, às respectivas contradições e aparente irracionalidade. É uma inquirição que procura saída para as aspirações mais íntimas, através das mudanças de um mundo hostil e impossível de ignorar na sua objectividade. A realidade desse mundo é incomensurável com os ideais cavaleirescos ou letrados, com a ética religiosa medieval, com a razão classificatória escolástica, com o estilo literário tradicional. A sua apreensão e ainda a da sua relação dialéctica com o espírito exigem um esforço inovador para romper o verbalismo que ainda predomina na maior parte das composições em redondilhas. Obrigam a retoques descritivos, a um novo uso dos recursos aprendidos nos clássicos antigos e modernos, ao acúmulo de comparações aproximativas, e a verdadeiras inovações metafóricas, em vez de (como nas redondilhas)

simples glosas sobre frases e meras combinações de símbolos ou emblemas bem conhecidos.

Tensões fundamentais da lírica de Camões

Seria inexacto afirmar que a obra de Camões não passa de uma «congeminação», um monólogo filosófico. Se assim fosse, teríamos um doutrinário e não um poeta. No entanto, é evidente que o Poeta articulou a sua longa e variada experiência em termos filosóficos e religiosos correntes na época, e que sentiu, a fundo, o desajustamento entre os ideais da sua formação social, escolar, literária e essa mesma experiência. Tal desajuste fundamental é frequentemente, e por vezes com veemência dramática, expresso em numerosas composições líricas, e serve de ponto de partida a uma luta íntima em que o Poeta tenta reconstituir numa totalidade harmoniosa, coerente e significativa a confusão fragmentada e contraditória das situações que viveu. As canções, muitos sonetos, certas redondilhas como *Sobre os rios que vão*, a écloga *As doces cantilenas que cantavam* são momentos sucessivos, renovados, por vezes antitéticos, deste esforço para encontrar uma essência na existência. Examinemos algumas tensões dominantes desse esforço, que contrasta com a fácil rendição devota e o formularismo dos seus contemporâneos e compatriotas *maneiristas*, aos quais nos referiremos noutro capítulo.

a) O Amor — Camões interessara-se muito pelo neoplatonismo, como aliás todo o cristão culto da sua época e todo o poeta petrarquista. Os primeiros teólogos cristãos foram platonizantes, e o mesmo sucede com Santo Agostinho, o doutor da Igreja que maior influência exerceu anteriormente a S. Tomás de Aquino. Quando o Humanismo ressuscitou a Antiguidade, foi também o platonismo a doutrina filosófica pela qual se tentou a conciliação das duas doutrinas. Eis em que consiste a voga de Platão durante o Renascimento.

Já a concepção do amor provençal está informada de platonismo, aliás por via cristã: a Mulher aparece ali, não como uma companheira humana, mas como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes. Beatriz conduz Dante pelas alturas do Paraíso; e das mesmas alturas, depois de morta, é que Laura serve de inspiração à parte mais importante da lírica amorosa de Petrarca.

Camões herdou esta concepção da Mulher e do Amor. Nos seus sonetos, odes, canções e redondilhas, a mulher amada aparece iluminada por uma luz

sobrenatural que lhe transfigura as feições carnais: luminosos são os cabelos de oiro, e o olhar resplandecente tem o condão de serenar o vento; a sua presença faz nascer as flores e até enternecer os troncos das árvores. Toda a sua figura é o revestimento corpóreo de um ideal: respira gravidade, serenidade, altura. No retrato da Amada, Camões não faz mais do que seguir o padrão de Laura.

Mas a experiência vivida e cultural de Camões mal poderia cingir-se a tais convenções. E, assim, regista o conflito (e união) entre o desejo carnal e o ideal do amor desinteressado que consiste só no «fino pensamento». Se o amor é um «efeito da alma», como perceber que o amante deseje ver corporalmente a amada? — pergunta num soneto. Uma personagem do *Auto de Filodemo*, Duriano, aponta ironicamente esta contradição entre o amar «pela activa» (corporalmente) e o amar «pela passiva» (espiritualmente), observando que nenhum dos amadores de estilo petrarquiano deixará de proceder em contrário ao seu apregoado ideal, quando lhe apareça um ensejo. E a carnalidade do amor foi deslumbradamente cantada por Camões na ilha dos Amores, episódio d'*Os Lusíadas*, poema em que Vénus desempenha um papel central, como símbolo e imagem do pretenso temperamento erótico português, e na écloga *As doces cantilenas que cantavam...*, verdadeiro hino à sexualidade, encarada como principal força criadora da Natureza.

Camões tenta resolver esta tensão pelos próprios meios do platonismo, através da versão de Santo Agostinho. Imaginara Platão que as qualidades por nós experimentadas no mundo em que vivemos são manifestações limitadas e contraditórias de Ideias absolutas, isto é, de atributos da divindade. A beleza das coisas terrenas não passa de uma imitação da Beleza plena, que existe substancialmente num mundo a que este apenas serve de sombra. Tal é a teoria perfilhada por Camões:

> *E aquela humana figura*
> *que cá me pôde alterar*
> *não é quem se há-de buscar:*
> *é raio da Formosura*
> *que, só, se deve de amar.*
> *[..................]*
> *é sombra daquela ideia*
> *que em Deus está mais perfeita.*
> *E os que cá me cativaram,*
> *são poderosos afeitos*
> *que os corações têm sujeitos:*
> *sofistas que me ensinaram*
> *maus caminhos por direitos.*

Se confinássemos a nossa atenção às estrofes finais das redondilhas *Sobre os rios que vão*, donde se extractam estes versos e que constituem a expressão nuclear da concepção neoplatónica camoniana do amor, poderia parecer que o poeta lamenta o seu *desatino* juvenil de cantar «cantares de amor profano/por versos de amor divino». Mas em estâncias anteriores Camões protesta, citando Boscán, que em todas as vicissitudes «teré presente a los ojos/por quién muero tan contento». E a própria enigmática e tão brusca transição que em tal poema se tem notado entre Sião, como símbolo da mera saudade do seu amor na mocidade terrena, para a Jerusalém Celeste, como símbolo da eternidade pré-natal, e, mais ainda, o contraste entre o calor imediato das saudades terrenas iniciais e o tom abstractamente parenético do desfecho (talvez escrito no final da vida) sugerem bem que o que, no fundo, Camões pretende nada tem que ver com a extirpação, no espírito, do amor humano, mas a sua transposição a um plano, inimaginável mas a seu crer real, em que ele deveras se realize, embora não se saiba como. Esse plano talvez se aproxime de uma configuração gnóstica, esotérica, sobretudo na Ilha dos Amores. Em vários outros passos, e dos mais poéticos da sua obra, o objectivo claramente posto consiste numa realização do desejo que transcende a razão. É certo que o simples querer ver a amada pode, num excesso de requinte, ser qualificado como uma *baixeza* («que amor nunca se afina nem se apura/enquanto está presente a causa dele»); o Poeta pode mesmo proclamar com insistência que «de meu não quero mais que o meu desejo» — o que ele nunca recusa nem desvaloriza (nem mesmo em *Sobre os rios*) é esse mesmo desejo. Como já vimos, a tríplice canção *Manda Amor que cante* mais não faz do que reabilitar tal desejo contra qualquer razão que se lhe oponha; e a bela ode *Pode um desejo imenso* também exalta a superação, e não a abdicação do desejo. Mais abstracto, o conhecido soneto *Transforma-se o amador na cousa amada* recorre à metafísica aristotélica para explicar que a Ideia platónica da Beleza e do Bem, desperta pela amada no seu espírito, não passa afinal de uma como que matéria indefinida, que só objectivando-se numa forma plena (e femininamente) humana, corpo e alma, se consuma. O problema radical de Camões é, portanto, o de realizar a síntese sempre procurada, por vezes entrevista, mas jamais consumada, entre aquilo que há de infinito e de finito na sua ânsia mais consciente, a do amor; é o da síntese entre um ansiado absoluto e as suas possibilidades viventes. E na realização de tal síntese muito conta, afinal, a própria expressão poética, isto é, o facto de a tensão «sair pela boca convertida em canto», o facto de, por tal expressão, se comunicar a outrem, se «eternizar» em tradição literária, social. A tensão camoniana entre a espiritualidade e a carnalidade, entre Laura e Vénus, situa num terreno concreto

a tensão humana existente entre os objectos imediatos, finitos e definidos, a que tende o comportamento instintivo, e os objectos do comportamento consciente, estes escalonados de um modo que, tanto quanto possível, vai recuando todos os obstáculos e limites às aspirações humanas em progresso. Dentro da concepção do mundo em que o nosso Poeta se formou, a mulher ora aparecia, em estilo cortês medieval e neoplatónico, como suserana distante ou mensageira dos Céus, ora, de um modo mais naturalista, como presa de caça nos jardins de Vénus. Em vez de uma síntese propriamente doutrinária, Camões transmite-nos, entre os dois pólos da contradição, uma tensão poética bem superior à da simples plangência espiritualista de Petrarca, seu modelo; dá-nos uma idealidade amorosa mas com suas raízes nativas, uma mais larga realidade idealizada, e até por vezes, como na canção *Manda-me Amor que cante docemente*, certos relances fundos de uma conversão recíproca entre os dois opostos, um esboço da própria marcha de dois pés, o pé do real e o pé do ideal, o definido e o indefinido, das ânsias em que o desejo se vai, afinal, constantemente recriando como coisa humana. Na Ilha dos Amores o desejo erótico acaba por transfigurar-se no gozo do saber profético e da contemplação da própria *máquina do mundo* ou de um *transunto* do seu arquétipo.

b) O desconcerto do mundo — Um tema frequente na lírica camoniana e separável do tema amoroso é o da incomensurabilidade ou desajuste entre as exigências íntimas da vida pessoal e os meios que lhe são dados para as satisfazer:

Que segredo tão árduo e tão profundo
nascer para viver, e para a vida
faltar-me quanto o mundo tempo tem para ela.

Ou entre o mérito individual e a sorte do indivíduo:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento
qualquer alma farão segura e forte.
Porém Fortuna, Caso, Tempo e Sorte
têm do confuso mundo o Regimento.

O mundo aparece, pois, como um desconcerto, produto de um destino confuso e irracional. Mais valeria, admite o Poeta nas oitavas *Ao desconcerto do mundo*, ser louco, como certa personagem ateniense que vivia feliz até que um irmão, fazendo-o curar, lhe restituiu, com a saúde mental, a infelicidade.

Este desajuste entre os valores e a realidade, entre a razão e o facto, entre as necessidades vivas e a sua satisfação poderia estar na origem de uma poesia

moralista e satírica, como é o caso de Sá de Miranda ou de Ferreira. Mas a sátira de Camões quase se reduz a *Os Disparates da Índia*, salada obscura de versos próprios ou alheios e de rifões, onde se podem reconhecer a troça a bazófias heráldicas ou guerreiras, à hipocrisia eclesiástica («mas que lobo está em ti/metido em pele de *oveja*»), à cobiça corruptora da justiça, etc., rematando por esta exortação aos «secretários» das consciências régias: «Porque não pondes um freio/ao roubar que vai sem meio/debaixo de bom governo?».

Para Camões o problema central não é o de injustiças sociais (que ele decerto profliga, como veremos, em *Os Lusíadas*), mas o da não correspondência entre os anseios, os valores, as razões e a realidade da vida social e material; problema tanto mais árduo quanto a filosofia platónica assenta o mundo sobre as Ideias e delas faz tudo derivar. Este problema sente-o compenetradamente o Poeta, está no âmago de seu próprio existir e não em simples congeminações sobre matéria objectiva, como são os tópicos filosóficos ou as convenções sociais. Ele reage individualizadamente, torna-se cônscio da sua experiência vivida. O desconcerto do mundo reside na própria relação entre ele, como pessoa paradigmática, e um destino com que ele se encontra e que, ao mesmo tempo, lhe é opaco.

Na verdade, a ideia do progresso sobre a Terra, que se esboça nalgumas obras renascentistas e até mesmo, embora entre contradições, como veremos, n'*Os Lusíadas*, está de todo ausente na lírica de Camões. Para além do imediato *desconcerto do mundo*, exemplificado por anedotas históricas e míticas ou por alusões autobiográficas, deste mundo onde conhecemos ânsias sem satisfação nem mesmo objecto definido, e onde só, às vezes, os maus e medíocres «nadam em mar de contentamentos», o poeta apenas concebe vagas entidades que, temerosamente, maiuscula (a Mudança, sempre para pior, o Tempo, a Fortuna, o Caso, ou Acaso, arbitrário), e sob cujo signo os homens se arrastam de esperança em esperança, de desejo em desejo. Que grande alma gozou alguma vez uma felicidade presente? Onde uma felicidade que se não reduza a mera lembrança de outro e anterior estado menos mau, nesse logro que é a saudade terrena? Solução: o cepticismo e o retiro para a vida bucólica epicuristicamente saboreada entre a paisagem idílica e leituras predilectas, sob os auspícios de um mecenas (a *aurea mediocritas* da sabedoria horaciana); ou então (se não mesmo cumulativamente), o postulado platónico de uma «reminiscência» pré-natal, anterior à simples «memória» terrena, uma Saudade, sim, mas de outra vida «donde esta alma descendeu», resolvendo-se a tensão viva do desconcerto, o diálogo ainda então mal encetado entre o imediato e o infinito, por um remergulho na Fé herdada, portadora de uma Salvação inerente à observância do seu

decálogo — tal como o julgava poder interpretar sem sobressaltos (hoje é óbvio o egoísmo desta *aurea mediocritas*) esse pobre escudeiro português que, ao mesmo tempo, era um letrado e se sabia ser um dos melhores poetas de Quinhentos.

Este paliativo não o sossega, afinal. O «desconcerto do mundo» inspira-lhe expressões de angústia incomparáveis na língua portuguesa, como o soneto *O dia em que nasci morra e pereça*, parafraseado do «Livro de Job». Mas o Poeta, envelhecendo, parece evoluir da teoria platónica, em que a aspiração à felicidade lhe aparece como reminiscência de um mundo inteligível, para o resgate do absurdo do mundo pela graça do Deus pós-platónico de St.º Agostinho:

> *doutos varões darão razões subidas*
> *(mas são experiências mais provadas).*
> *Mas o melhor de tudo é crer em Cristo.*

A plenitude amorosa parece-lhe tão inatingível como a apreensão de uma ordem racional. Renuncia, aparentemente, ao mundo «desconcertado» das aparências e depõe a lira profana para só cantar a Divindade.

No entanto este momento ascético é só um dos pólos da sua poesia, sendo o outro o da fruição estética desse mesmo mundo das aparências, tão magnificamente cantado e fruído n'*Os Lusíadas*, bem como em algumas odes e éclogas. O interesse da poesia camoniana reside, em parte (não é demais repeti-lo), na alternância dos dois pólos, na tensão por eles criada, na tentativa sempre inacabada e sempre recomeçada de os abranger numa totalidade e de lhe dar um significado global. O mundo aparece em Camões fragmentado, contraditório, problemático, em perpétua ânsia e dor de negar-se, e fazer-se, até à resignação da sua decrepitude (evolução típica do maneirismo português). De facto o lirismo camoniano está mais perto da inquietação maneirista, incompatível com qualquer concepção estática do mundo, do que do equilíbrio renascentista. É verdade que é ptolemaico e renascentista o mundo em que o Poeta supõe viver, o *cosmos* de esferas concêntricas, limitado no espaço e no tempo, constituindo um sistema único, em que a Terra, e portanto o Homem (senhor, então recente, dos oceanos), ocupava o centro, mundo equilibrado e confinado em si mesmo. O ser humano, nessa concepção, era um *microcosmos*, participante de todos os elementos cósmicos, e devolveria por fim cada elemento que o compunha ao respectivo «lugar natural»: a matéria desceria à Terra, a alma irromperia sozinha para além da última das esferas celestes. Mas é evidente que a problemática da lírica camoniana não cabe nesta bela arquitectura tranquilizadora que com o «maneirismo» se desfará, quando o continente mais conhecido e depois o pró-

prio planeta se perderem num mundo cada vez mais vasto, talvez infinito e sem centro, quando a mecânica da Terra e do Céu deixarem de diferenciar-se, e o espaço, o tempo, a causalidade já não couberem em imagens visuais simples.

É que as vibrações da angústia meditativa de Camões excedem esses quadros cosmológicos e sociais onde o Poeta ainda se situa. Como veremos, *Os Lusíadas* exaltam uma divindade ainda essencialmente concebida à luz de uma ética de cruzada cavaleirosa, mas também exaltam a intrusão humana nos «términos vedados» do espaço divino. Na sua lírica, o verbo doba-se-nos palpitante porque as vias segundo as quais uma ânsia, ou uma razão íntima, acaba por passar à ânsia, ou a uma razão diferente, nem sempre são as do formulário de tradição petrarquista; há um senso agudíssimo, e sem precedentes, de como «todo o mundo é composto de mudança», composto de sim e não, até ao ponto de que nem sequer «muda como soía», infringindo as próprias leis ou ritmos já conhecidos de mudança; as esperanças, sem as quais «não pode haver desgosto» autêntico, são detectadas até à inefabilidade ou subconsciência de um «não sei quê, que nasce não sei onde/vem não sei como, e dói não sei porquê»; o apego petrarquiano e bernardiniano à própria dor desvenda fundas raízes, «porque essa mesma imagem, que na mente/me representa o bem de que careço/mo faz de um certo modo ser presente». O mundo geometricamente fixo da perspectiva linear renascentista e o da dogmática tridentina estão ambos, nesta lírica, já despercebidamente abalados por um violento sismo, embora a localização aparente do seu epicentro apenas apreenda uma dialéctica que quase se restringe às ânsias do amor e seus objectos distantes.

O ideal renascentista da Epopeia

A ideia de realizar um poema heróico sobre a expansão portuguesa manifesta-se já desde o século XV, dentro e fora de Portugal. O humanista italiano Ângelo Policiano ofereceu-se a D. João II para cantar em verso latino os seus feitos, e Luís Vives exaltou os Descobrimentos numa dedicatória a D. João III. No prólogo do *Cancioneiro Geral*, Garcia de Resende lamenta que os feitos dos Portugueses não estejam condignamente cantados. António Ferreira, apesar da sua aversão — várias vezes manifesta — pela vida guerreira e marítima, encorajou mais de um confrade a escrever a epopeia, e ele mesmo ensaiou o estilo heróico em mais de uma ode e nos Epitáfios de vários personagens históricos, como D. Afonso Henriques, D. Dinis, D. João I, regente D. Pedro. Este projecto

dos Humanistas relaciona-se com a ambição de ressuscitar um dos mais nobres géneros greco-romanos. As viagens dos Portugueses prestavam-se a uma comparação emuladora com as de Ulisses, dos Argonautas e de Eneias, assim como os seus feitos guerreiros com os dos Gregos e Troianos.

O género épico, isto é, narrativo, tinha para o classicismo do Renascimento certas regras abstraídas de modelos, que eram sobretudo a *Ilíada* e a *Odisseia* homéricas, a *Argonáutica* de Apolónio de Rodes e a *Eneida* de Virgílio. Assim se impusera o esquema de uma intriga dos deuses, divididos em partidos, numa determinada acção humana (uma guerra, uma viagem marítima...). A *Eneida*, embora se tenha destacado muito de entre os poemas heróicos em latim, deve considerar-se uma fonte já secundária destas regras, porque surgiu como repto imitativo aos poemas homéricos.

Ora estes correspondem a uma fase civilizacional de que Virgílio e os poetas do Renascimento já estavam muito afastados. Para Homero, os deuses constituíam entidades reais, forças superiormente vivas, e por isso voluntárias e antropomórficas, que irrompiam da realidade e que participavam nas lutas dos bandos dos guerreiros ou piratas dos arquipélagos e costas do Mediterrâneo oriental, vários séculos antes de Cristo. Cada qual deles está pessoalmente empenhado em alcançar a vitória para o seu bando de adoradores, e portanto o seu critério do justo é o de um clã. Os homens, por sua vez, pondo à prova os seus músculos em combates singulares, ou a sua astúcia em enganar o adversário, e até os deuses adversos, ganham proporções sobre-humanas, candidatam-se à imortalidade. Por isso os poemas homéricos caracterizam-se pelo relevo impressionante e inesquecível dos seus heróis. Se quisermos um paralelo, devemos procurá-lo nas epopeias bárbaras de civilizações até certo ponto comparáveis à que precedeu e originou o das cidades gregas: os *Niebelungos*, a *Chanson de Roland*, o *Cantar de Mio Cid*, as *Sagas* islandesas, com os quais se aparenta a tradição heróica de Afonso Henriques. Aquiles o iracundo, Ulisses das muitas manhas, Roldão o bravo, Oliveiro o prudente, e ainda Cid o campeador, embora mais complexo porque mais histórico, constituem uma galeria de heróis criada pela imaginação epopeica na sua fase própria. Notemos que nestas epopeias medievais o maravilhoso mitológico desempenha um papel muito menos importante do que nos poemas homéricos e, em geral, arcaicos: a visão do mundo era mais racionalmente unitária (monoteísta).

Deve acrescentar-se que estes poemas, surgidos na fase da literatura oral, eram tidos como relatos de acontecimentos verídicos, que as sucessivas versões, culminando na que acabou por ganhar a forma escrita, foram tornando cada vez mais inverosímeis. Mas já a *Eneida* é um poema de escola, feito

segundo um modelo literário, e deve o interesse à sua cuidada factura, já sem repetições e unilinearidades «primitivas», ao trágico amor de Dido a Eneias, à oposição oratória entre personagens, e a outras qualidades do mesmo teor. As personalidades dos heróis vão-se apagando, destituídas de mola interior, como é flagrante no caso do «pio» Eneias, joguete nas mãos dos deuses, que de resto já na época de Virgílio tendiam a converter-se em alegorias filosóficas e políticas. O Estado juridicamente definido absorvera o destino dos antigos heróis gentílicos, mais individualizados.

Ressuscitar a epopeia homérica na época do Renascimento — quando o espírito abstractor de um mundo já muito mercantil pouco se prestava à admiração de heróis semidivinos; e quando a mitologia clássica, característica do género, era uma expressão irrecuperável, salvo para um certo naturalismo de insinuação estética — constituía um nobilitante desafio ao engenho dos poetas.

Os poemas épicos do Renascimento ou são romances cavaleirescos versificados, como o *Orlando Enamorado* de Boiardo e o *Orlando Furioso* de Ariosto, ou procuram reflorir, com grande margem de alegorias já sem a força dantesca, a grandiosidade da história teológica cristã, como a *Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso. Na verdade, desde o século XII formas narrativas modernas (o conto, a novela e sobretudo o romance) sobrepunham-se ao género épico. A narração oral antiga (para audiência de praças ou festins) de um mundo animado e maravilhoso, onde cada herói vai talhando a sua própria lei, por entre as intrigas de uma outra humanidade superior, a dos deuses, dá lugar, em geral, à leitura (muda, ou em pequenos grupos) de enredos em cenários bem mais limitados, num mundo de coisas inertes, desprovido de qualquer maravilhoso capaz de enquadrar as aspirações de um certo individualismo (que afinal se reajusta transferindo-se de condições gentílicas para condições cada vez mais burguesas). Criações eruditas e artificiosas, fora de tempo, os poemas renascentistas em que se procurou ressuscitar a epopeia clássica dentro dos cânones homéricos e virgilianos malograram-se, como a *Franciade* de Ronsard, cujo canto I e único saiu no mesmo ano que *Os Lusíadas*.

Foi precisamente o desiderato da ressurreição da epopeia clássica segundo o padrão homérico que Camões procurou satisfazer, levando a cabo um objectivo característico dos escritores humanistas. O ambiente marítimo do assunto central aponta para a filiação do poema sobretudo na linhagem da *Odisseia*, da primeira metade da *Eneida* e dos poemas sobre os Argonautas escritos pelo grego Apolónio de Rodes e pelo romano Valério Flaco. E de facto alguns investigadores salientam algum débito de Camões ao poema *Argonáutica (Feitos dos Argonautas)* deste último.

À ideia da epopeia pátria andava associada certa ideologia nascida da expansão, e cujas raízes encontrámos já em Zurara. Segundo essa ideologia, os Portugueses cumpriam uma missão providencial, dilatando tanto o Império como a Fé: eram os Cruzados por excelência. As lutas internas entre Cristãos (Católicos e Reformados, Casa de França e Casa de Áustria), coincidindo com o avanço turco nos Balcãs, que chegara até Viena (1529) dois anos depois do saque de Roma por tropas luteranas do católico Carlos V, vinham tornar mais actual esta missão divina atribuída ao Reino Lusitano, exemplo que envergonharia o resto da Cristandade.

Intenções inerentes à forma de «Os Lusíadas»

O tema escolhido por Camões para o seu poema foi toda a história de Portugal, como se vê pelo próprio título: *Os Lusíadas*. Esta palavra (neologismo inventado por André de Resende) designa os Portugueses, que a erudição humanística assim nobilitava como descendentes de Luso, filho ou companheiro de Baco. O próprio autor explicita o seu propósito, ao afirmar que canta «o peito ilustre lusitano».

Para acção nodal, escolheu Camões a viagem de Vasco da Gama, uma rota marítima como as de Ulisses e Eneias. Havia dela relatos pormenorizados — o do roteiro de Álvaro Velho, o de Castanheda na *História do Descobrimento e Conquista da Índia*, o de João de Barros nas *Décadas*, além das versões orais que certamente corriam. Era a propósito da viagem do Gama que Camões pretendia evocar toda a história de Portugal, sendo o próprio Gama e um dos seus companheiros aproveitados (à imitação dos poemas clássicos) para narradores principais da história.

Mas a viagem do Gama não bastava a Camões para estruturar uma epopeia clássica. Uma obra de arte narrativa deste tipo exige uma unidade de acção, isto é, a convergência dos acontecimentos para uma situação crucial, e seu desenlace; por outras palavras: um enredo. Na viagem do Gama mal descobriu Camões um enredo, mas sobretudo uma sequência cronológica de acontecimentos. Mais ainda: num poema narrativo não podem dispensar-se caracteres palpitantes e paixões, que movem a acção; e entre os protagonistas da viagem também Camões não viu caracteres ou paradigmas flagrantes, como são os dos poemas homéricos, apesar da sua proporção sobre-humana. Os heróis de Camões raramente parecem de carne; faltam-lhes carácter e paixões. São, em

geral, estátuas processionais, solenes e inacessíveis. Na resolução desta dificuldade de dar unidade dinâmica e caracteres ao seu poema, o Poeta encontrou a seu favor certas praxes greco-romanas do género, que lhe forneceram protótipos de uma intriga entre deuses apaixonados. O dinamismo aparente de *Os Lusíadas* não reside tanto nas dificuldades e peripécias da viagem do Gama como na rivalidade que opõe Vénus, protectora dos Portugueses, a Baco, inimiga deles. Desta intriga resultam os obstáculos que a esquadra encontra na costa oriental africana, a tempestade no Índico (aliás fictícia, desconhecida dos cronistas, ou antes, deslocada do princípio para o fim da viagem) e as intrigas que indispõem contra os Portugueses o Samorim. Baco é quem, disfarçado, prepara, onde pode, mau ambiente aos Lusos, quem em sonhos lança a desconfiança contra os recém-vindos, quem leva os deuses marítimos a desencadear a tempestade. É Vénus, por outro lado, quem intercede por eles junto de Júpiter, quem se serve das ninfas para relaxar o esforço dos deuses marítimos que agitam as ondas, etc. Os deuses desejam, palpitam, lutam, têm nervos, em contraste com os homens históricos, que (à excepção de Veloso e dos amorosos) parecem de bronze ou de mármore. Tudo se passa como se os deuses desencadeassem ainda todas as forças, físicas ou psíquicas, que movimentam o mundo sublunar — ou fossem eles essas mesmas forças ignotas, mas, ao mesmo tempo, e com certa ironia, neles se traduzissem os mais secretos móbeis humanos.

É certo que, por sob a sua história imaginária de inspiração clássica, o Poeta procura ressalvar a possibilidade de uma interpretação positiva: os contactos de Baco e Mercúrio com os homens passam-se em sonho ou em encarnações humanas. Os próprios deuses poderiam ser forças angélicas, demoníacas ou astrológicas, muito aceites no tempo e pelo próprio Camões, numa palavra, «causas segundas», intermediárias entre a causa primordial e os acontecimentos visíveis. Mas o facto é que todo o peso da sugestão poética vai cair no maravilhoso. Com o desfecho do poema, a ficção mitológica dissolve-se. Na Ilha dos Amores as deusas marinhas concedem aos nautas, então de regresso, todas as volúpias, e com elas a imortalidade; o Gama substitui Neptuno no amor de Tétis, senhora das águas. E neste ponto a mesma Tétis, declarando que os deuses servem só para fazer poemas, esclarece que tal mitologia é meramente alegórica. Sem ela, contudo, o poema perderia muito da sua palpitação e encanto.

Formalmente, a mitologia desempenha portanto uma função central n'*Os Lusíadas*: a de lhe dar uma unidade de acção e um enredo dinâmico. Mas Camões procurou tirar dela um partido concepcional e estético mais original, como já veremos.

O que anima esteticamente *Os Lusíadas* não são, pois, as qualidades propriamente épicas, a identificação afectiva do leitor com heróis. São, em primeira evidência, as qualidades textuais com que recria uma visão luminosa da vida: o verso oratório em que se vazam os discursos do Velho do Restelo, de Nun'Álvares, do Gama, da própria Inês de Castro; as fórmulas cantantes e densas que se fixaram na tradição nacional letrada; a evocação majestosa dos esplendores do Olimpo, a da beleza feminina (a «bela forma humana», que as redondilhas *Sobre os rios* acabarão por esconjurar); a nitidez e precisão da frase, por vezes enredada com transposições e liberdades sintácticas modeladas sobre o latim e com a sobrecarga de alusões mitológicas; a prodigiosa arte do ritmo, que já tivemos ocasião de apreciar na obra lírica, e que aqui se adapta, ora à movimentação, ao pandemónio das batalhas (classicamente sugerido por formas onomatopeicas), ora à lentidão tediosa das calmarias, ora ao paraíso luxurioso da ilha de Vénus, à majestade olímpica, ao pitoresco marítimo ou etnográfico, às situações mais picantes.

Mas *Os Lusíadas* opõem às inverosimilhanças dos poemas antigos o seu próprio realismo, e exprimem deveras um senso novo do mundo e das maravilhas reais («Que estranheza, que grandes qualidades!; E tudo sem mentir, puras verdades.»). Isso confere, afinal, como veremos, uma função nova aos mitos antigos.

Camões não quis apenas fazer uma enciclopédia histórica, mas também uma enciclopédia naturalista, contrapartida quanto possível real do antigo maravilhoso homérico. Para isso, descreveu impressivamente regiões, situações estranhas e fenómenos naturais mal conhecidos, enquadrando tudo numa variante ainda então corrente da cosmologia ptolemaica. Por vezes estas descrições sugerem a minúcia e precisão dos grandes pintores naturalistas do Renascimento, como Dürer ou Miguel Ângelo; o Poeta procura avivá-las recorrendo a imagens flagrantes: tal a descrição do escorbuto, doença típica da nova navegação transoceânica, a da tromba marítima, comparada nas suas várias fases a uma sanguessuga chupando o sangue, a um «vaporzinho», uma coluna, um pé, um cano. Esta notação do mundo faz também de *Os Lusíadas* a obra mais elaborada da literatura naturalista portuguesa de Quinhentos, com o seu ponto de partida e o seu ponto de chegada bem caracterizados: de um lado, como ponto de partida, comparações que, na peugada dos autores clássicos, dos bestiários medievais, dos emblemas de Alciato, usam as coisas da natureza como meros símbolos de qualidades ou defeitos morais; do outro lado, o equivalente moderno da tensão épica, a maravilha dos novos mundos que se abrem

ao mundo já banalizado, uma surpresa e pitoresco comuns aos relatos postos em crónica por Zurara, à *Carta de Vaz de Caminha*, a tantos passos dos itinerários e diários de bordo, e à *Peregrinação* de Mendes Pinto. Apesar de algumas imagens marítimas se inspirarem em poemas narrativos italianos, o maravilhoso oceânico de *Os Lusíadas* é reconhecido como o «grande predecessor» de *Moby Dick*, 1851, o famoso romance realista alegorizado da vida no mar, pelo seu próprio autor, Herman Melville.

Outra característica também tipicamente renascentista de *Os Lusíadas*, e em oposição à severa moral medieva, é — já o vimos a outro respeito — a palpitação afrodisíaca que vibra em todo o poema, exaltação do «amoroso ajuntamento», lei do universo

> *que não somente dá vida aos malferidos,*
> *mas põe em vida os inda não nascidos.*

Vénus, por cujas «lisas colunas» os desejos se enrolam como hera, quando, despida, pretende amolecer o poderoso Júpiter, seu pai, é a rainha irresistível do mundo:

> *no ar lascivos beijos se vão dando.*
> *Ela, por onde passa, o ar e vento*
> *sereno faz, com brando movimento.*

Não se trata de uma ou outra nota erótica a condimentar a narrativa: é uma tensão permanente, ressumante a cada pretexto, distendendo-se e repousando finalmente na ilha de Vénus, coroamento do poema, a ilha Afortunada, a utopia onde Camões transfigura a sua mais aguda percepção do maravilhoso real, o maravilhoso do amor. A Ilha dá a imagem de um possível regresso ao Éden bíblico, através de um desejo sensual que, por mediação das ninfas e de Tétis, se ergue até a uma visão transparente de toda a máquina do mundo — vista *de fora*, num arrebatamento de gnose mística.

A expressão sugestiva e nobilitante deste pan-erotismo é uma das razões profundas do maravilhoso pagão de *Os Lusíadas*. O mito antigo, ao assumir esta função, extra-orbita da simples alegoria. Dá corpo visível a um impulso não racionalizado, é a antropomorfização imaginosa de uma força vital. Neste sentido o maravilhoso pagão não se reduz a um ornamento retórico; compraz a curiosidade do Poeta, faminto de todas as apetências de amor e violência que não se cansa de registar em anedotas míticas ou históricas, portuguesas ou antigas.

Essa esfera do maravilhoso alterna com a daquele outro maravilhoso real, geográfico, restritamente corográfico, meteorológico ou etnográfico que os

Descobrimentos proporcionavam: ao da cosmografia ptolemaica; ao maravilhoso guerreiro, quer das proezas cavaleirescas de recorte novelístico, quer desse novo espanto, o da artilharia naval; e até ao maravilhoso cristão, aliás em grande parte destinado a sagrar em Ourique o direito divino do fundador da monarquia, a sagrar também D. João I por indícios celestes, e a sobrenaturalizar vários corajosos feitos no ultramar. O poema realiza a proeza retórica de congraçar todas estas maravilhas tão díspares.

Assim, nos casos de amor alcançam *Os Lusíadas* a sua maior pulsação emotiva; o temperamento amoroso é inerente à nova concepção de herói, o herói lusíada camoniano, que não chega a encarnar de todo numa personagem do poema, mas se desprende do conjunto. Nota-se isto na história do gigante Adamastor, que pretende ser ameaçador e terrível, e acaba por se tornar comovente e deplorável no choro disforme com que lamenta a irremediável falência da sua paixão por Tétis. Sente-se no Adamastor o símbolo de uma experiência amorosa, o desejo desiludido pelo dissipar de uma miragem:

que te custava ter-me neste engano
ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?

Dir-se-ia que para Camões, como já para a novela arturiana da fase cortês, e para os redactores do *Amadis*, a virilidade da coragem bélica se liga tão intimamente ao temperamento amoroso como ao aristocrático desprezo dos bens monetários.

Ideário de «Os Lusíadas»

N'*Os Lusíadas* combinam-se ou coexistem ideologias e ideários heterogéneos, além do sentimento da vida mais palpitante e mais congénito ao poeta, que acabámos de indicar. Lá encontramos ideias pessoais ou colectivas, ou até oficiais; de origem cavaleiresca feudal ou de origem humanística. Assim, o autor recolheu e lapidou muitos lugares-comuns oficializados que já tinham sido expressos por Zurara, Gil Vicente, João de Barros e tantos outros. Vê a história de Portugal como uma cruzada, iniciada por Afonso Henriques, que deveria servir de exemplo aos outros estados cristãos, então em luta fratricida

como os dentes de Cadmo desparzidos.

A famosa exortação aos estados cristãos — aos Alemães, «soberbo gado», rebelados contra o «sucessor de Pedro», ao «duro Inglês» que «nova maneira faz da Cristandade», ao «Galo indigno» que desonra o título de «cristianíssimo» atacando o Papa, à Itália «submersa em vícios mil» — para que se unam contra os Turcos, reproduz com maior eloquência exortações análogas de Gil Vicente, António Ferreira, João de Barros e outros, inspirados pela política dos reis de Portugal, interessados numa cruzada contra os Turcos que propiciasse a sua expansão no Oriente.

Tem-se querido interpretar esta concepção fazendo de Camões o paladino da «cultura ocidental», contra a barbárie. Mas, falando de barbárie e de cultura ocidental, cumpre não ignorar a ideologia guerreira, de conquista, frequentemente exaltada n'*Os Lusíadas*. Se julgarmos pelo sonho de D. Manuel e por outros passos, a nenhuma honra mais alta poderiam os povos do Oriente aspirar do que a de sofrer o «jugo» ou o «freio» português, imagens que aliás também caracterizam o domínio régio sobre os seus súbditos. E ao iniciar o seu discurso perante o rei de Melinde, Vasco da Gama anuncia o assunto nestes termos:

Primeiro tratarei da larga terra,
depois direi da sanguinosa guerra.

A uma «sanguinosa guerra» se reduziria com efeito toda a história de Portugal, segundo Camões, tirando os amores de Fernando, os de Inês de Castro, e pouco mais. Poderíamos dizer das suas estrofes o que o mesmo Camões diz das bandeiras que Paulo da Gama explicou aos Indianos:

Nelas estão pintadas as guerreiras obras
que o forte braço já fizera,
batalhas têm campais, aventureiras,
desafios cruéis, pintura fera.

Em vão procuraremos n'*Os Lusíadas* o elogio dos reis «lavradores», tão queridos de Sá de Miranda; ou a evocação dos «ofícios mecânicos», para os quais António Ferreira chama a atenção. Camões exprime fielmente a ideologia da nobreza guerreira, é certo que também letrada, dentro da qual ele próprio se inclui,

nũa mão sempre a espada e noutra a pena.

Não admira, por isso, que o poeta censure a ganância mercantil quando se lhe oferece a ocasião. Fá-lo, por exemplo, a propósito das negociações do Gama com os de Calecut, para obter a entrada, no porto, de mercadoria portuguesa. Sem embargo de já se ter dito de *Os Lusíadas* que são a «epopeia do comércio»

— o autor qualifica de «vil», isto é, como próprio de vilão, burguês, o dinheiro que intervém nesse memorável acto iniciador do comércio transoceânico, intencionalmente aberto pela viagem do Gama:

> *Veja agora o juízo curioso*
> *quanto no rico, assi como no pobre,*
> *pode o vil interesse e sede imiga*
> *do dinheiro, que a tudo nos obriga.*

Aliado a este sentimento aristocrático e guerreiro, detecta-se n'*Os Lusíadas* um individualismo abstracto. Embora não haja heróis de carne e osso no poema, todo ele é um friso de nomes aristocráticos em constante paralelo emulador com outros da Antiguidade; e não resta lugar para a acção anónima doutras camadas nacionais. Nada mais frisante a este respeito do que a narrativa dos acontecimentos de 1383-1385, sobretudo se a confrontarmos com a sua fonte, Fernão Lopes. Camões omite o episódio central da luta contra os Castelhanos, o cerco de Lisboa, cujo heroísmo colectivo Fernão Lopes narrou com uma vibração autenticamente heróica. Omite a acção dos «povos do reino», das «uniões», e fala apenas de Nuno Álvares, D. João I e Antão Vasques de Almada, protagonista da batalha de Aljubarrota, na qual resume toda a resistência. Desta maneira fica, afinal, apoucada essa luta em que a nacionalidade se manifestou como um todo, precisamente contra uma minoria aristocrática que ainda a não reconhecia. Isso não impede, é certo, que n'*Os Lusíadas* encontremos as únicas críticas sociais, e até políticas, realmente desassombradas, de Camões, feitas evidentemente sob o ponto de vista de uma ética aristocrática e monárquica ideal: no desfecho do canto VII recusa-se a exaltar todo aquele que «veio / por contentar o rei, no ofício novo / a despir e roubar o pobre povo», ou que não «pague o suor da servil gente»; no canto X vemos Cupido preparar uma campanha contra amores desencaminhados, como o dos que às mulheres preferem a caça (D. Sebastião), o dos egoístas aduladores, o dos amantes de *mandos e riquezas*; quase no final do poema, há uma censura clara ao desprezo beato das Letras, e repete-se uma já insistente condenação dos conselheiros inexperientes, nomeadamente dos clérigos que, em vez de orar ou missionar, se dedicam a satisfazer ambições.

Esta valorização exclusiva dos feitos de guerra, esta concepção da história nacional como uma sequência de proezas de heróis militares — características significativas da ideologia dominante em Portugal na segunda metade do século XVI — constituem hoje o peso morto conceptual d'*Os Lusíadas*. No entanto, encontramos no poema outro miolo mais vivo, na reacção dos deuses à audácia

dos descobridores portugueses: por um lado, a ideia de Pátria, entendida sob a forma de comunidade linguística e independência dinástica, dá um sentido novo à já antiga exaltação das linhagens e seus barões assinalados, como reflexo da centralização monárquica e do culto do idioma nacional, difundido no Renascimento pelos humanistas de estatuto cortês; por outro lado, esse sentimento patriótico, então reforçado por historiadores, gramáticos e geógrafos, liga-se n'*Os Lusíadas* a uma apologia dos poderes humanos.

Assim, na sua significativa alocução no canto VI aos deuses marinhos, os mais directamente ameaçados pelas navegações transoceânicas que culminam com a do Gama, e por isso mais fáceis de alertar, Baco resume, e impugna, um ousado ideal de futura divinização colectiva da Humanidade, à custa dos antigos deuses, pois receia que, de progresso em progresso, os homens

venham a deuses ser, e nós humanos.

Do mesmo modo, Adamastor promete vingar-se dos Portugueses, por esta razão que declara ao Gama:

pois os vedados términos quebrantas
e navegar meus longos mares ousas.

Esta vitória dos homens sobre os deuses é uma ideia adequada ao impulso do Renascimento, que assistiu a um importante avanço no domínio do planeta por parte do Homem. É, aliás, também um mais vago ideal antigo, simbolizado pelo mito de Prometeu, o herói que roubou o lume divino para erguer os homens ao nível dos deuses. Camões realça-o, contrastando a heroicidade revolucionária com a sensatez do Velho do Restelo, que exprime o ponto de vista oposto, segundo lugares-comuns dos coros trágicos clássicos: o Velho alude ao mito de Ícaro, castigado pela ambição de querer elevar-se nos ares, ao mito de Prometeu, e o que é mais (e seria extremamente audacioso se não fosse feito por forma tão hábil), aproxima tudo isto, aproxima a própria viagem de Vasco da Gama, tema central da epopeia, da desobediência de Adão. A viagem do Gama, os Descobrimentos em geral aparecem assim, num relance, como renovação do Pecado Original: o da autodeterminação humana. Este orgulho humanista, de que a seguir encontraremos outros aspectos, verifica-se sobretudo nos lineamentos gerais do poema: repare-se que o humano Gama alcança, com a posse de Tétis, símbolo do domínio dos mares, aquilo que fora negado a Adamastor, um titã semidivino.

Resumindo, Camões pouco tem que ver com a ideologia burguesa então em avanço na Europa, com o comércio transoceânico encarado como tal;

Os Lusíadas exaltam uma expansão que, na sua fase decisiva, foi conduzida em moldes monárquicos a favor da classe então dominante, e não pela concorrência capitalista privada, à maneira da Holanda. No entanto, a aristocracia que o Épico se propõe imortalizar tem a consciência de proceder a uma revolução no mundo, revolução de que o poeta não vê o resultado social, embora lhe atribua um significado político, religioso, científico e estético, que já basta para se orgulhar como indivíduo integrado numa comunidade nacional. Talvez possa, por isso, falar-se de uma tensão entre dois sentimentos opostos: o da dignidade do Homem, quebrantador impenitente de todos os *vedados términos*, colectivamente candidato à divinização, e o da sua insignificância de *bicho da terra tão pequeno*. O primeiro destes sentimentos alimenta-se da maravilha de todo um mundo geográfico recém-descoberto e de toda a funda apetência carnal camoniana; o segundo, daquela «austera, apagada e vil tristeza» em que o poeta asfixia, daquela decadência nacional cuja lúcida previsão se atribui ao Velho do Restelo, e da rígida hierarquia do cosmos ptolemaico, cujas esferas o Homem não conseguiria nunca atravessar sem se dividir em corpo e alma, e sem se render à divindade.

Podem descobrir-se ainda outras implicações ideológicas na efabulação mitológica do poema. Assim, em primeiro lugar, a exaltação dos próceres nacionais, a deformação que consiste em a eles restringir afinal a representação do povo lusíada (povo que, dentro de outro ambiente histórico, pudera fazer-se globalmente sentir em Fernão Lopes), toda essa subalternização, enfim, do génio poético ao mecenato que faz de *Os Lusíadas* uma glorificação versificada de gente de linhagem ou de coroa, vem trair-se naquela referida alienação estética em que o concreto da psicologia humana transita para as paixões mitológicas, como contrapeso do hieratismo oficial sob que pretende impor-se o grupo dirigente. Por outro lado, a ânsia de Camões por um amor sem barreiras sociais nem convenções hipócritas, e a consciência que tem do seu direito a um galardão terreno pela obra de poeta (não menos importante e máscula, a seu ver, que a guerreira) traduzem-se no poema, como vimos, pelo patrocínio de Vénus, pelo relevo atribuído à deusa em todas as acções dos nautas e dos outros heróis históricos, e pelo modo como sublinha e censura casos de ingratidão régia e senhorial, e, ainda mais vivamente, a falta do apoio devido aos que redouram a glória das armas com a glória, bem mais permanente, das letras.

Outro conceito importante a relevar n'*Os Lusíadas* é a contraposição da experiência e da observação directa à ciência livresca da Antiguidade. Trata-se de uma ideia característica dos grupos ligados à actividade marítima — astrónomos, pilotos, construtores de barcos, viajantes — que, para possibilitar a

navegação no alto mar, tiveram de criar uma técnica apropriada com base na experiência, visto que nos livros não encontravam a chave dos problemas; e que, por outro lado, puderam verificar a falsidade de noções correntes na literatura geográfica medieval e antiga, tais como as da impossibilidade de antípodas ou de vida na zona tórrida, do prolongamento da África até ao pólo sul, da existência de seres com configuração semi-humana, semianimalesca, etc. Esta mentalidade experimental, precursora do empirismo científico de Bacon, teve representantes como Duarte Pacheco Pereira, D. João de Castro, o Dr. Pedro Nunes e o Dr. Garcia de Orta, que Camões conheceu na Índia. N'*Os Lusíadas* encontra-se, mais de uma vez, a observação de que os Antigos ignoravam regiões descobertas pelos Portugueses, e registam-se fenómenos a que os livros não se referem, como a tromba marítima, cuja descrição termina com este repto:

> *Vejam agora os sábios na escritura*
> *que segredos são estes de natura.*

No entanto, o saber experimental português do século XV não chegou a ultrapassar a fase do empirismo, não chegou a converter-se em atitude científica formalizada. Esta última veio a nascer de uma aproximação entre as descobertas de Arquimedes e outros precursores da mecânica e o desenvolvimento da técnica fabril, que entretanto se verifica em regiões como Veneza ou a Holanda, mas não em Portugal. A verdade é que as descrições camonianas de fenómenos meteorológicos, regiões geográficas ou da cosmologia ptolemaica subentendem uma atitude no fundo mais prática do que inquisitiva, e as suas referências ao escorbuto ou operações náuticas insinuam um sentimento de impotência humana ou de desinteresse pelo trabalho especializado, confiado ao saber mecânico. Não sabemos exactamente que significado lhes atribuía Camões. Mas (observemos) o empirismo, nesta fase, tanto podia conduzir a um estado mais adiantado na história da ciência, como a uma simples negação da inteligência, quer escolástica, quer mecanicista: a experiência, na medida em que parece negar a razão, pode levar, quer à dúvida metódica e à elaboração de modelos científicos, quer ao misticismo, que desiste da explicação e da transformação humanizante do universo.

As comédias camonianas

O teatro de Camões, constituído pelas comédias *Anfitriões*, *El-Rei Seleuco* e *Filodemo*, ocupa um lugar à parte no teatro português quinhentista. É difícil

enquadrá-lo na evolução entre nós da comédia clássica, visto que tanto o *El-Rei Seleuco* como o *Filodemo* ainda lembram a estrutura vicentina. Mas os *Anfitriões*, decalcados sobre Plauto, parecem integrados dentro do teatro escolar de imitação clássica. Por outro lado, mesmo nos autos de tradição vicentina, Camões aparece-nos principalmente interessado, não por tipos e instituições sociais, como Gil Vicente, mas por problemas psicomorais, pela filosofia do amor. As peças de Camões, no que têm de mais significativo, são a transposição para a cena de alguns temas da Lírica, sem que possam pôr-se ao par da força dramática vicentina.

Anfitriões foi decalcado sobre o *Amphytruo* plautino, cujo plano é emaranhado pela introdução de dois comparsas supérfluos (Calisto, Feliseu), que atrasam no primeiro acto a intriga principal com intermédios de farsa, condescendência talvez para com um público afeito aos autos vicentinos. O nó do enredo consiste nas confusões provocadas pelo industrioso Mercúrio, quando, num papel equivalente ao do «servus» ardiloso das outras comédias latinas, sugere a Júpiter o estratagema de tomar a aparência humana do guerreiro Anfitrião, e a si próprio se transforma no seu criado Sósia, a fim de que o Pai dos Deuses trave amores com a fiel esposa Alcmena, amores cujo fruto será Hércules. A tensão fundamental do conflito plautino reside no dever, em que o Anfitrião se encontra, de calar um sentimento humano, o ciúme conjugal, em homenagem a um seu divino senhor; mas Camões sublinha mais um outro tema que lhe é grato: a omnipotência do amor, que se estenderia aos imortais.

Camões explora desenvoltamente, numa imitação livre do modelo latino, todo o chiste e até toda a filosofia do equívoco entre Anfitrião e Júpiter, e sobretudo entre Mercúrio e Sósia. Trata-se de uma imitação clássica destinada a um público culto, valorizada pelo aproveitamento de toda a bagagem estilística e ideológica que se acumulou na redondilha maior, graças à galantaria cortesanesca do *Cancioneiro Geral* e ao teatro vicentino, este último filtrado de plebeísmos. Não há uma variedade métrica que corresponda, como no modelo plautino, aos matizes de dignidade moral e social que a acção vai assumindo. Contudo Camões encontrou, em parte, um sucedâneo no bilinguismo de Gil Vicente. O idioma castelhano converte-se no teatro camoniano (como na novela dramatizada de Jorge Ferreira de Vasconcelos) em indicativo do *báthos*, isto é, da queda do diálogo ao nível do corriqueiro e mesmo do grotesco, ou da inferioridade social. É a língua de Sósia, como será a do ridículo Físico de *El-Rei Seleuco* e a dos pastores (incluindo o Bobo) de *Filodemo*. A interpretação das culturas idiomáticas peninsulares, possibilitada pela fácil inteligibilidade recíproca, permitia então não só a inquestionável unidade da cultura hispânica (de

que todos os escritores tinham viva consciência), mas até um uso estético de oposições linguísticas e mesmo dialectais que lembra a convivência de dialectos diversos na literatura grega clássica. É impressionante o número de motes castelhanos, não apenas glosados pelos nossos poetas quatrocentistas e quinhentistas, mas referidos no teatro de Gil Vicente, Camões e Jorge Ferreira de Vasconcelos, como quem cita humoristicamente uma frase feita correntia. Este factor de variedade é que salpica um pouco a monotonia, aliás saltitante, da redondilha maior — metro que decerto contribui para que se aligeire e abrevie o diálogo, relativamente a um modelo que o autor, Plauto, classificou de *tragicomédia*, e não de *comédia.*

El-Rei Seleuco, num só acto, não se pode considerar uma comédia regular. O seu núcleo reduz-se a uma anedota, referida por Plutarco e outros historiadores clássicos, e mencionada também no *Espelho de Casados* do Dr. João de Barros (não confundir com o historiador): o príncipe Antíoco, filho do rei Seleuco da Síria, apaixonou-se pela madrasta de tal maneira, que o pai, habilmente colocado por um médico arguto entre o dilema de perder o filho ou a mulher, cede ao filho a esposa com uma parte do reino. Camões releva, na anedota, sobretudo o caso de consciência de Antíoco, atingindo a subtileza *pré-psicanalítica* deste passo, que tem correspondência na lírica:

Que maneira de tormento
tão estranho e evidente,
que nem cuidar se consente,
porque o mesmo pensamento
há medo do mal que sente.

Isto, de resto, não o impede de, por outro lado, criticar o caso sentimental das três régias figuras, pela boca da Moça que, enquanto faz uma cama, se ri dos amores dos grandes, «porque de meros viçosos/não podem com a saúde».

Já se pensou que esta peça aludisse, pelo contraste dos comportamentos, ao facto de D. Manuel se haver casado com a noiva contratada para seu filho, D. Leonor da Áustria. Parece ter-se boquejado muito de D. João III e da madrasta. Mas uma alusão aos pregadores jesuítas, contida no prólogo, avança a data provável da redacção para depois de 1540, em pleno reinado de D. João III, o que enfraquece tal hipótese. A fonte directa parece ser o comentário de Bernardo Cicino a um passo dos «Trionfi» de Petrarca. *Vide* Asensio, Eugenio: *«Les Sources de l'Espelho de Casados du Dr. João de Barros»*, Coimbra, 1949.

Pormenor curioso e significativo do predomínio das coisas psicológico-sentimentais na peça é a omissão da cedência do reino por Seleuco, fixando todo o interesse do remate na cedência da esposa, enquanto a versão plutarquiana frisa

também a vantagem de parcelar o extenso reino sírio. Neste ponto Camões segue, de resto, a versão que do caso se dá na fonte atrás indicada.

A anedota histórica é encorpada por entreactos de farsa, como as pretensões falhadas dum Porteiro junto de uma Moça de câmara, as tentativas ridículas de versificação pelo Porteiro, o diálogo castelhano entre o Físico e o seu Moço. Está enquadrada por um prólogo e um epílogo em prosa, inteiramente desligados do essencial e que despertam curiosidade pelas alusões pormenorizadas ao costume de representar autos em pátios de casa particular lisboeta. Mencionam-se as atrapalhações e omissões costumeiras da última hora, a afluência incontrolável de assistentes desconhecidos, a atarantação do Mordomo, dono da casa; nomeiam-se actores, músicos e até o dramaturgo popular António Ribeiro Chiado (autor de uma peça semelhante). É provável que todas as personagens aí referidas sejam reais, e que a peça tenha sido representada nas condições caricaturadas, sob a protecção de uma personagem grada que pudesse apreciar as suas intenções mais subtis e literárias.

Filodemo é uma comédia novelesca; apresenta evidentes analogias com a vicentina *Rubena* e com a *Celestina* de Rojas, embora se enquadre nos clássicos cinco actos divididos em cenas. A novela cavaleiro-pastoril do seu entrecho foi reduzida a tratamento teatral de um modo diferente do de Gil Vicente; a acção concentra-se, dispensando quer o subentendimento de saltos no tempo, quer a intervenção de um narrador — o que tudo revela a lição do classicismo.

Relega-se a um pretérito só conhecido por alusão a história do nascimento dos irmãos gémeos Filodemo e Florimena, filhos do infeliz amor de um casal nobre que findara num naufrágio e numa morte de parto ao descampado. Os gémeos desencontram-se. Filodemo apaixona-se pela fidalga Dionisa, de cujo pai se fez criado, ao passo que Florimena, transformada em pastora, entusiasma Venadoro, irmão de Dionisa. Transpondo todos os obstáculos, o amor realiza-se nos dois casais, quer por intercessão da esperta criada Solina, quer porque Venadoro chega a resignar-se à condição de pastor. O ponto mais fraco da acção reside, talvez, na inútil inverosimilhança do reconhecimento da estirpe dos gémeos (que tudo resolve) graças às artes mágicas de um pastor. Toda a peça ressuma uma típica preocupação do tempo com os problemas genealógicos: o sangue azul dos protagonistas revela-se, antes do seu reconhecimento, pela generosidade (generosidade quer, etimologicamente, dizer qualidade hereditária) do seu temperamento amoroso.

Apesar do desenrolar romanesco desta comédia, da sua dispersão pelo tempo e pelo espaço, da acção dupla e paralela, qualidades incompatíveis com a condensação exigida pelo teatro moderno, *Filodemo* pode ser classificado como uma das obras mais interessantes da maturidade de Camões. Porquê?

Primeiro, porque a sua apresentação formal reúne o máximo de variedade e adequação rítmica do teatro camoniano ao seu assunto, aproximando-se da do teatro elisabetiano inglês de fim do século. Com efeito, além da redondilha maior (em ritmo predominantemente construído à base de dois pés iâmbicos — átona, tónica — e um anapéstico — átona, átona, tónica —, ritmo muito marcado nos fechos importantes de frase, mas de quando em quando variado por um começo de verso em pé trocaico — tónica, átona —, que em português soa quase sempre prosaico); além dos contrastes bilinguísticos já nossos conhecidos e de certos interlúdios musicados, Camões usa também aqui a prosa, num comentário então vulgar, para denotar a presença, no diálogo, do realismo amoroso personificado em Duriano, que ama «pela activa» e zomba dos «contemplativos», ou então uma explicação sumariante do enredo ou uma cena parodística. A prosa predomina para o final, aliviando um idealismo excessivo até então predominante e que também vai dar a nota de remate. Mas deve notar-se que o ponto de vista de Duriano, tão contrastante com o idealismo dos dois casos amorosos centrais, se não confunde por forma alguma em dignidade com o ridículo das preocupações servis ou grotescas, cuja expressão própria é, nestas peças, o idioma castelhano. O metaforismo de Duriano destaca-se pela vivacidade, pelo pitoresco e mesmo por um ineditismo poético bem «moderno» relativamente às convenções estilísticas da época; coincide impressionantemente com o tom da epistolografia particular de Camões. Tal estilo, bem diferente do dos géneros decassilábicos renascentistas, pode comparar-se ao da *Eufrósina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, que estudaremos. Reencontrá-la-emos em Soropita e outros, e lembra certos artistas de Quinhentos e inícios de Seiscentos, que gostam de forçar os contrastes, de combinar coisas requintadas com coisas disformes ou prosaicas, se não mesmo insistir nestas últimas, por exemplo, Breughel-o-Velho, Velázquez, Murillo.

Com efeito, a versão que Duriano dá dos casos sentimentais a que assiste não tem menos verdade que a da expressão sentimental dos protagonistas. Afinal, o platónico Filodemo que lhe dissera «eu não pretendo dela mais que o não pretender dela nada, porque o que lhe quero consigo mesmo se paga» e que, de tão afeito ao sofrimento, chega a não receber no seu coração a boa notícia de ser amorosamente correspondido, por já não ter agora «sujeito para tamanho bem», acaba por fazer aquilo que Duriano assevera de todos os neoplatónicos treslidos em Petrarca e Bembo: «se a qualquer destes lhes entregasse sua dama tosada e aparelhada entre dous pratos, eu fico que não lhe ficasse pedra sobre pedra». A paródia e crítica antipetrarquista tem aliás uma tradição renascentista italiana, que alterna com o próprio petrarquismo.

Além disto, nas cenas em prosa que dominam o desfecho da peça e que decorrem sob o clima moral de Duriano, há, a par das explicações condensadoras da acção e de uma certa brejeirice plebeia, imagens curiosas acerca de Dionisa, «a mais formosa dama que nunca espalhou cabelos ao vento», «mais formosa que uma manhã de S. João, mais mansa que o rio Tejo, mais branca que um soneto de Garcilaso, mais delicada que um pucarinho de Natal». De tudo isto ressalta uma sensibilidade nova, comum, como veremos, a Jorge Ferreira de Vasconcelos, e mais tarde a Rodrigues Lobo, a Soropita e outros autores de Seiscentos, sensibilidade que poderemos considerar *maneirista*, em contraste com o gótico final das glosas em redondilha e com o classicismo renascentista da poesia decassilábica. Encontramo-la, também, nas partes em prosa de *El-Rei Seleuco*.

Mas não é esta a única das facetas realistas da comédia a contrastar com a sentimentalidade dos seus heróis. À criadagem corresponde um ponto de vista também aceitável, e muito afim. Na verdade, enquanto Filodemo, reduzido a criado, não pode dormir de amor e precisamente disso nos faz inferir a sua ascendência nobre («nem são vilãos os meus cuidados»), o seu companheiro Vilardo sofre antes os padecimentos de fadiga e sono inerentes à sua condição servil, e comenta à sua maneira a situação da amada de Filodemo, que ele não conhece:

> *E se tal é, eu daria,*
> *por conhecer a donzela,*
> *a ração de hoje em dia,*
> *porque a desenganaria,*
> *somente por ter dó dela.*
> *Havia-lhe perguntar:*
> *— Senhora, de que comeis?*
> *Se comeis de ouvir cantar,*
> *de falar bem, de trovar,*
> *em boa hora casareis.*
> *Porém se vós comeis pão,*
> *tende, Senhora, resguardo.*

Eis o ponto de vista plebeu vicentino. Doutra banda, Solina, a criada alcoviteira, é uma fértil mina de experiência, como a Celestina, que tanto lembra. Comenta assim o recato inicial e a indiferença afectada de Dionisa:

> *Se eu tantas dobras tivesse*
> *como quantas [mulheres] houve erradas*
> *sem que o mundo soubesse,*
> *— à fé que eu enriquecesse*
> *e fosse das mais honradas [quer dizer: respeitadas].*

E poderia ainda reparar-se no curioso monólogo (II, 3) em que Solina caracteriza as vicissitudes de humor de Dionisa, secretamente apaixonada. Solina representa, pois, um realismo *popular* que, de resto, a censura atenuou muito, como se verifica pelo original manuscrito conservado no *Cancioneiro de Luís Franco Correa.* Até o próprio Bobo insensato corresponde a um ponto de vista válido, nas contradições do panorama humano de *Filodemo.* Basta atentar na densidade da cena em que ele quer passar por fidalgo português, graças às roupas que trocou com Venadoro. O pai desmente-o, e ele queixa-se:

Padre, no me dejarés
ser lo que quisiere un dia?
Ah Santo Dios verdadero!
No seré lo que otros son?

O pai manda-o calar, e ele comenta:

Ya me calo: aora um poco
hé de ser lo que yo quisiere

De resto todas as falas deste Bobo são uma reivindicação dos direitos da fantasia e dos instintos recalcados por uma coacção social de aparência lógica. É, por assim dizer, um doido pré-surrealista.

Por toda esta multiplicidade e fundura de experiência humana literariamente mobilizada, pela finura de tantas observações psicológicas (por exemplo, a auto-apologia de Dionisa, que procura justificar os amores de altas damas com homens de condição baixa pela falta de distracções que elas têm, em comparação com o sexo masculino fidalgo), talvez não seja descabido considerar *Filodemo* uma das peças quinhentistas portuguesas de interesse hoje mais vivo. Que se trata de um produto da maturidade de Camões (isso está aliás confirmado por um testemunho segundo o qual foi representada a um vice-rei na Índia), parece-nos indicado, não só pela sua craveira, como pela sua afinidade com algumas das melhores peças líricas camonianas. A autobiografia de Florimena, no início do acto II, parece conter a chave de algumas obscuridades da canção autobiográfica. O soneto *Transforma-se o amador na coisa amada* está condensado num passo de IV, 6. O final da canção X é parodiado em II, 8. Há ainda numerosas coincidências secundárias que convergem para nos deixar a mesma impressão.

Bibliografia

1. Textos

- *Os Lusíadas*. 1.ª ed., Lisboa, em casa de António Gonçalves, 1572.

  Com a mesma data de 1572 existem duas impressões, que graficamente quase se confundem, tendo uma, na portada, um pelicano com a cabeça virada para a esquerda, a outra um pelicano muito semelhante com a cabeça virada para a direita. O texto é idêntico, salvo miúdas mas numerosas diferenças, sobretudo gramaticais, sendo a primeira (muito típica) no verso 7.º da 1.ª estrofe: «E entre gente remota edificaram» (pelicano de cabeça à esquerda); «Entre gente remota edificaram» (pelicano de cabeça à direita). Deu-se à 1.ª destas impressões a designação *Ee*, à segunda *E* (primeiras letras do verso citado). Têm-se aventado várias hipóteses para explicar estas duas impressões: ou se teria realizado uma 2.ª impressão logo a seguir à primeira, quer porque a obra se esgotasse rapidamente, quer porque se reconhecesse a necessidade de corrigir os numerosos erros da 1.ª impressão, ou se trataria de uma contrafacção para aproveitar o êxito da obra, ou explorar a sua raridade bibliográfica, ou ainda para a fazer circular integralmente numa época posterior em que ela fora barbaramente mutilada pela censura inquisitorial.

- Num minucioso estudo comparativo de 18 exemplares desta presumida ed. «princeps» dupla, K. D. Jackson chegou à conclusão que a versão *E* resulta de progressivas emendas da *Ee* feitas no decorrer da impressão (daí a intrincada mistura das folhas da *Ee* e da *E* nos volumes que se conhecem); ver, nomeadamente, *Para uma edição crítica de «Os Lusíadas», 1572: a contribuição dos exemplares mais raros*, in *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa, 1990, pp. 589-601.

- A 2.ª ed. de *Os Lusíadas* é a chamada «dos Piscos», 1584. Foi expurgada e alterada pela censura inquisitorial, que dela eliminou a designação de «deuses» atribuída às personagens da mitologia e cortou numerosas estrofes, como as alusivas aos Jesuítas, e as de mais viva vibração erótica, sobretudo no episódio da ilha dos Amores. Em 1586 o poema voltou a ser reimpresso sem estes cortes, embora ainda não íntegro, o mesmo sucedendo com a 4.ª ed., de 1609, última em que o texto de *Os Lusíadas* foi mutilado ou adulterado por escrúpulos religiosos ou outros.

- São numerosíssimas as ed. de *Os Lusíadas*, contando-se 18 só até 1670. Das ed. modernas destacam-se a de Epifânio da Silva Dias, 1910, e a de A. José Saraiva, com introd. e notas, Porto, 1979. Há também impressões fac-similares da 1.a ed. (*Ee*) pela Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928, e pela «Revista de Portugal», esta em pequeno formato, com pref. e notas de Cláudio Basto, Lisboa, 1943. Logo em 1580 o poema tem duas traduções para castelhano, seguidas de uma terceira em 1591.

- Vejam-se dados sobre o cotejo entre as edições *Ee* e *E* em recensão de R. Bismut, «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», vols. 35-36, 1974-75, pp. 286-289, e um artigo de Francisco Dias Agudo sobre o mesmo assunto, in «Garcia de Orta», número comemorativo da 1.ª ed. do poema, 1972.

- *Lírica*. Só se publicaram em vida de Camões três poemas líricos seus: a ode ao conde de Redondo, inserta na 1.ª ed. dos *Colóquios dos Símplices e Drogas*, de Garcia de Orta (1563); o soneto «Vós, ó ninfas da gangética espessura», e a elegia «Depois que Magalhães teve tecida», que acompanha a 1.ª ed. da *História de Santa Cruz*, de Pêro de Magalhães Gândavo (1576); não é inteiramente certa a autoria camoniana do soneto «Ditosa pena, como a mão que guia» que, sem designação de autor, acompanha o tratado de caligrafia de Manuel Barata (*Exemplares de várias sortes de letras*, Lisboa, 1570).

- A 1.ª ed., com o título *Rhytmas de Luís de Camões*, impressa por Manuel de Lyra, Lisboa, 1595, e a 2.ª, *Rimas de Luís de Camões*, impressa por Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1598, ambas custeadas por Estêvão Lopes, «mercador de livros», foram organizadas por Fernão Rodrigues Lobo Soropita, que se socorreu de cancioneiros manuscritos, onde andavam coleccionadas as composições líricas de Camões juntamente com as de outros poetas. Pela informação deficiente dos organizadores destes cancioneiros, e pela maneira defeituosa como se cosiam os cadernos nos respectivos volumes, acontece que se encontram neles muitas atribuições erróneas e muitos versos mal copiados. As eds. de Soropita acumulam estes defeitos, chegando a incluir composições do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A 1.ª ed. foi reproduzida em fac-símile em 1972, e a de 1598 em 1980, com estudo de Vítor M. de Aguiar e Silva, pela Universidade do Minho
- A 3.ª ed., organizada por Domingues Fernandes (1607), reed. da de 1598, promete novo material, que, vagamente certificado por D. Rodrigo da Cunha, bispo de Portalegre, virá a incluir-se na *Segunda Parte das Rimas*, 1616, assim se iniciando a especulação com os apócrifos de Camões.
- Mais audacioso é o critério seguido por Faria e Sousa (na sua póstuma ed das *Rimas de Camões*, 1.ª e 2.ª partes, 1685-89), que se resume nas palavras «yo doy [a Camões] todo lo que he hallado con sombra de suyo», incluindo composições reconhecidamente de outros poetas, sobretudo de Diogo Bernardes, que ele considerou roubadas a «mi poeta» Por outro lado, partindo do pressuposto de que os versos de Camões andavam adulterados nos manuscritos, Faria e Sousa emendou-os, por vezes profundamente, a seu gosto (por sinal apurado) É hoje praticamente impossível saber em que medida as atribuições de Faria e Sousa (excepto nos casos em que se conhecem os autores espoliados) e as suas correcções são arbitrárias, o que não é razão para as excluir *a priori* O trabalho de Faria e Sousa, falecido em 1649, foi aproveitado por outros, entre os quais D António Álvares da Cunha, guarda-mor da Torre do Tombo, na sua chamada *Terceira Parte das Rimas*, 1668 Novos «inéditos» são acrescentados nas ed. de 1720 e 1779, esta última realizada também sobre manuscritos de Faria e Sousa. (Ed comemorativa das *Rimas* com comentários de M de Faria e Sousa, IN-CM, 1972.)
- Novo passo dado, no séc XIX, pelo visconde de Juromenha, na sua ed completa das obras de Camões, 6 vols , Lisboa, 1860-69, que utilizou manuscritos de Faria e Sousa e outros manuscritos do séc XVI Teófilo Braga segue o mesmo critério de avolumar à custa alheia a lírica camoniana, nas suas ed de 1873-75 e 1880 Deve-se a Wilhelm Storck e a Carolina Michaëlis de Vasconcelos a primeira tentativa, nem sempre criteriosa, de joeiramento deste material, e a restituição aos seus legítimos autores de composições abusivamente reivindicadas para Camões. Deste trabalho se aproveitou a ed. da *Lírica* por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, 1932, na qual foram eliminadas nada menos de 248 composições que andavam atribuídas a Camões (cerca de metade do total que lhe era atribuído na ed de Juromenha).
- Duas posteriores ed — a de Hernâni Cidade, na col. «Clássicos Sá da Costa», 1946-47, 3.ª ed 1962, e a de Costa Pimpão, pela Companhia Editora do Minho, 1944, reed corr , Atlântida, Coimbra, 1973, reed com prefácio de Aníbal Pinto de Castro, Almedina, Coimbra, 1994 — oferecem divergências. E está ainda por concluir o estudo minucioso dos manuscritos subsistentes. o *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, coligido entre 1557 e 1589; o *Cancioneiro Fernandes Tomás*; o manuscrito da Biblioteca da Universidade de Coimbra, o manuscrito da Biblioteca Municipal do Porto, estes dois últimos supostamente pertencentes a Frei Agostinho da Cruz; o *Cancioneiro de D. Maria Henriques* (séc. XVI) e dois cancioneiros luso-espanhóis, um na Biblioteca da Academia de História de Madrid, outro na Biblioteca do Escorial, aproveitados por Cruz, Maria Isabel G. Ferreira da: *Novos Subsídios para uma edição crítica de Camões (Os Cancioneiros inéditos de Madrid e do Escorial)*, Porto, 1971.

- Ed. recente da *Obra Completa*, Lello, Porto, 1970, inclui todo o material compilado até Teófilo Braga. Há uma ed. crítica expurgada das obras contestadas, segundo um critério ecléctico contestável, *Obra Completa*, na «Biblioteca Luso-Brasileira», Rio de Janeiro, 1963, org., introd. e notas de António Salgado Júnior. Outra com ref. e notas de Maria de Lourdes Saraiva, Lisboa, IN-CM, 3 vols., 1980-81 (o 1.º vol. está reed.; e o 2.º idem, com revisão).
- Carvalho, José G. Herculano de: *Sobre o texto da Lírica Camoniana*, in Rev. da Fac. de Letras (Coimbra), XIV, 2.ª série, 1948, pp. 224-238, e XV, pp. 53-91, 1949.
- Jorge de Sena, em *Uma Canção de Camões*, 1966, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 1969, e *A estrutura dos Lusíadas*, I, 1961, II 1964, III e IV, 1967, alia a erudição de tipo tradicional a dados de estatística versificatória.
- Silva, Vítor M. de Aguiar e: *Notas sobre o Cânone da Lírica Camoniana*, «Revista de História Literária de Portugal», Coimbra, 3, 1968, pp. 185-202, e 4, 1972-75, pp. 87-122 e Rev. da Univ. de Coimbra, 33, 1985, pp. 48-49; *As Canções da Melancolia: Aspectos do Maneirismo de Camões*, in *Diacrítica*, 8, 1933, pp. 5-28; *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994 (recolha com acrescentos da sua anterior camoniana; investigação criteriosa).
- Roger Bismut (autor de uma trad. francesa de *Os Lusíadas*), em *La Lyrique de Camões*, 1971, baseia-se principalmente em dados de minuciosa comparação tópica e estilística. De notar a recensão crítica do primeiro dos livros indicados de Jorge de Sena por R. Bismut, in «Bulletin des Études Portugaises», Paris, 30, 1969, a que o criticado responde no vol. 31, 1970.
- Azevedo Filho, Leodegário de: *A Lírica de Camões e o problema dos manuscritos*, Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, 13, 1978, pp. 63-74, e *Lírica de Camões I: História, Metodologia, Corpus*, IN-CM, Lisboa, 1984 (recensão de E. Paulo Ramos em «Colóquio/Letras», 93, Set. 1976, pp. 144-147, e de R. Bismut em «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», t. 46-47, 1986-87, pp. 305-317), *II Sonetos*, 1989, *III — Canções*, 1955, IN-CM, 1995; e *Introdução à Lírica de Camões*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1991. Preocupação dominante: definir o conjunto mais consensual da Lírica.
- Berardinelli, Cleonice. *Sonetos de Camões «Corpus» dos Sonetos Camonianos*, Centro Cultural Português/Fundação Casa de Rui Barbosa, Lisboa, Paris, Rio de Janeiro, 1980.
- Askins, Arthur Lee-Francis: *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, ed. crítica, Braga, 1979, compilado entre 1568-78, portanto ainda em vida de Camões e contendo numerosos dos seus poemas, além de poemas de outros autores de fins do séc. XV e inícios do séc. XVI, como Bernardes, Sá de Miranda, D. Manuel de Portugal, Francisco de Sá de Meneses e Jerónimo Corte Real e ainda autores castelhanos. Encerra uma enumeração de manuscritos, ed. e estudos recentes que permitirão fixar de modo muito mais rigoroso o cânone da obra camoniana.
- Registemos, pela sua importância, a dissertação de Jensen, Gordon Kay: *A reexamination of the role of the «Índice do Cancioneiro do padre Pedro Ribeiro» in the Camões-Bernardes question*, Univ. Wisconsin, 1975.
- *Teatro*. A 1.ª ed. dos *Autos de Camões* vem incluída no vol. *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas por António Prestes e por Luís de Camões e por outros autores portugueses*, compilada por Afonso Lopes, Lisboa, 1587. Reed. fac-similada com pref. de H. Cidade e nota bibliográfica de J. V. de Pina Martins, Lisboa, 1973. Foi reproduzido na ed. citada da col. «Clássicos Sá da Costa». Há ed. separada por Braga, Marques: *Luís de Camões, Autos*, 1928, e ainda a da col. «Lusitânia», s/d. Ed. à parte de *El-Rei Seleuco*, da col. «Portugal», Porto, s/d, e nas ed. «Ocidente», com pref. e notas de Vieira de Almeida. Ed. à parte dos *Anfitriões* nesta última col., também com pref. e notas de Vieira de Almeida, e na col. «Textos Literários», apres. e notas de Clara Rocha. 1981

2. Antologias

- De entre as várias, apontamos as de Rodrigues Lapa na col. «Clássicos do Estudante», 6.ª ed., Sá da Costa, 1976; de António José Saraiva, uma na col «Os Textos Explicados», outra na col. «Saber», de Hernâni Cidade na col. «A Obra e o Homem»; a de Maria Vitalina Leal de Matos, na col «Textos Literários», 1979 e 1991, e os cinco vols. dedicados a Camões Lírico pela *Antologia Portuguesa*, de Agostinho de Campos. Entre as edições escolares de *Os Lusíadas* salientamos as de Emanuel Paulo Ramos, Porto Editora, com numerosas edições, e Amélia Pinto Pais, Areal Editores, 1987.

3. Estudos

- Para a vastíssima bibliografia camoniana e os diversos problemas que ela versa, podem servir de guia os estudos de conjunto de Gentil, Georges le *Camões*, Paris, 1954 (trad. portuguesa anotada por José Terra, Lisboa, 1969), e de Cidade, Hernâni: *Luís de Camões*, I, *O Lírico*, 3.ª ed., rev. 1967, e *O Épico*, 2.ª ed., 1953, reed. conjunta, Presença, 1987. *Os Autos — As Cartas*, 1956.
- Colectânea de estudos dedicados ao 4.º Centenário· «Arquivos do Centro Cultural Português», 16, Fund C. Gulbenkian, Paris, 1981.
- Interessa ler, por oferecerem matéria de reflexão, os seguintes textos:
- António Sérgio, estudos sobre Camões em *Ensaios*, IV e V
- Saraiva, António José *Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopeia*, no vol *Para a História da Cultura em Portugal*, I, Lisboa, 1946, e *Luís de Camões*, col «Saber»
- Sena, Jorge de *A Estrutura de «Os Lusíadas»*, I, 1961, II, 1964, «Revista do Livro», Inst. Nac. do Livro, Rio de Janeiro, além de outros artigos dispersos referidos e, em parte, integrados nos seus vols atrás referidos sobre *Uma Canção de Camões*, *Os Sonetos de Camões*, 1981, e *A Estrutura dos Lusíadas*, 1980 *Trinta Anos de Camões*, I e II, 1980, e *Estudos sobre o Vocabulário de «Os Lusíadas»*, 1982, todas por Edições 70, Lisboa.
- Berardinelli, Cleonice· *Estudos Camonianos*, MEC, Departamento de Assuntos Culturais, Rio, 1973.
- Cunha, A Geraldo da: *Índice Analítico do Vocabulário de «Os Lusíadas»*, 2.ª ed., Inst. do Livro/Presença, Rio de Janeiro, 1980.
- Verdelho, Telmo *Índice Reverso de «Os Lusíadas»*, Biblioteca Geral da Universidade, Coimbra, 1981
- Namorado E./Rebelo, L de Sousa/Walker, R M./Mendes, João: *Camões e o Pensamento Filosófico do seu tempo*, Prelo, Lisboa, 1979.
- Macedo, Hélder: *Camões e a Viagem Iniciática*, Moraes, Lisboa, 1980.
- Como interpretação sob um ponto de vista geral e estrangeiro, interessa ler Bowra, C. M : *From Virgil to Milton*, 1945, traduzido por António Álvaro Dória, Porto, 1945, e *Studi Camoniani 80, a cura de G Lanciani*, Japedre-L'Aquila, 1980.

Outros estudos e monografias:

- Rodrigues, José Maria: *Fontes dos Lusíadas*, 1913.
- Silva, Carlos Eugénio da: *Ensaio sobre os latinismos de «Os Lusíadas»*, Coimbra, 1931
- Figueiredo, Fidelino de: *A Épica Portuguesa no séc XVI*, 7.ª ed., IN-CM, 1987.
- Gonçalves, Rebelo: *Dissertações Camonianas*, Rio-S. Paulo, 1937
- Monografias de António Salgado Júnior, publicadas nas revistas «Labor», vol. X, e «Ocidente», vols XXXIV e XXXVIII, e na «Biblioteca Feniana», Porto, 1939.

- Sobre o teatro camoniano fez Vieira de Almeida, além dos pref. às ed. mencionadas, uma aprecia-ção de conjunto publicada no «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», t. I, n.° 2, 1950.
- Post, H. Howens: *A Little known source of the Lusíadas*, Groningen, 1962, incluído na *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, 3.° vol., Figueira da Foz, 1960.
- Asensio, Eugenio: *Sobre «El Rey Seleuco» de Camões*, in «Estudios Portugueses», Paris, 1974, vol. que inclui estudo sobre *La Fortuna de «Os Lusíadas» en España*.
- Bismut, Roger: *Plaidoyer pour Dynamène*, in «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», 3.° vol., 1969, pp. 89-93, e *Les thèmes lyriques dans les «Lusiades» de Camões*, tese complementar de doutoramento, roneotipada, Paris, 1971.
- Albuquerque, Luís de: *A viagem de Vasco da Gama entre Moçambique e Melinde segundo «Os Lusíadas» e segundo as crónicas*, rev. «Garcia de Orta», número comemorativo da 1.ª ed. do poema, 1972, pp. 11-35. (Aponta como fontes Álvaro Velho e Castanheda, excluindo Barros e Góis.)
- Glaser, Edward: *Portuguese Studies*, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1976
- Matos, M. Vitalina Leal de: *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões. Estudo de Isotopia Enunciativa*, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1981, *Introdução à Poesia de Camões*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1980, e *Ler e Escrever*, IN-CM, 1987 (com ensaios camonianos).
- Saraiva, José Hermano: *Elementos para uma Nova Biografia de Camões*, sep. das «Memórias da Academia das Ciências», t. XIX, Lisboa, 1978 (recensões de Vítor M. de Aguiar e Silva e de Américo da Costa Ramalho, in «Colóquio/Letras», 47, Janeiro 1979).
- Albuquerque, Martim de: *A expressão do poder em Luís de Camões*, IN-CM, 1988 (sustenta a categoria nobre de Camões).
- Coelho, Jacinto do Prado: *Camões, poeta do desengano*, in *Problemática de História Literária*, Ática, Lisboa, 1961; *Camões, um lírico do transcendente*, in *A Letra e o Leitor*, Portugália, Lisboa, 1969; e *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, 1976.
- O Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo publica uma «Revista Camoniana», de que saíram 7 vols. de 1964 a 1986-87.
- Em 1980 publicaram-se 2 n.ºs da rev. «Camões», dir. por Óscar Lopes, Caminho, Lisboa.
- Há algum desenvolvimento ou discussão dos nossos pontos de vista em Lopes, Óscar: *Ler e Depois*, três ed., Porto, 1969 e 1971, e *Cifras do Tempo*, Caminho, 1990. E entre os trabalhos relacionados com o 4.° centenário da publicação de *Os Lusíadas*, salientam-se *Visages de Luís de Camões* (conf. de C. Pimpão, R. Bismut, J. V. Pina Martins, J. de Sena, F. Mauro, E. Lourenço, L. de Albuquerque), Centro Cultural Português, Paris, 1972, as *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, 1973, e as da *III Reunião Internacional de Camonistas* (Coimbra, 1980), ed. Univ. de Coimbra, 1987; os n.ºs 415 e Número Especial de «Ocidente», Nov. de 1972, e os n.ºs 42-43 de «Panorama», Set. 1972.
- Silva, Margarida Garcês da: *«Os Lusíadas» e o poder político*, in «Brotéria», vol. 94, n.° 1, Jan. 1972, sobre a ideologia política do poema.
- Ramalho, Américo da Costa: *Estudos Camonianos*, 2.ª ed., INIC, 1980 (pesquisa de fontes clássicas); *Camões no seu tempo e no nosso*, Almedina, Coimbra, 1992
- Piva, Luís: *Do Antigo e do Moderno na Épica Camoniana*, Brasília, 1980
- Carvalho, José Gonçalo Herculano de: *Lendo a VI Écloga de Camões*, IV Reunião Internacional dos Camonistas, Ponta Delgada, Univ. Açores, 1980, pp. 103-114.
- Moura, Vasco Graça: *Luís de Camões, Alguns Desafios*, Vega, Lisboa, 1980; *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, 1985, reed. rev. IN-CM, 1994, e *Os Penhascos e a Serpente*, 1987.

- Osório, Jorge Alves: *As redondilhas «Sobre os rios»: ensaio de leitura a partir do Cancioneiro de Cristóvão Borges*, «Arquivos do Centro Cultural Português», 16, 1981, Paris.
- Silva, Vítor M. de Aguiar e: *Camões: Labirinto e Fascínios*, Cotovia, Lisboa, 1994
- Williams, Frederick: *Camões «The lover into the beloved object is transformed»*, Univ. de California, Santa Bárbara, 1994 (historia as concepções clássicas do amor lírico)
- Brandão, Fiama H. Pais: *O Labirinto Camoniano e outros labirintos*, Teorema, 1986 (sobre a Cabala em Camões e outros autores dos sécs. XVI-XVIII)
- Cunha, M. Helena Ribeiro da: *Dialéctica do Desejo em Camões*, IN-CM, 1989
- Reunião de estudos de autoria diversa no vol *Camões à la Renaissance*, Centro Cultural Português, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1983
- Na secção Estudos Camonianos dos *Estudos Portugueses* — Homenagem a L. Stegagno Picchio, Lisboa, 1990, estão contidas várias importantes contribuições, de que aqui salientaremos. Anastácio, Vanda *Aparência e Identidade no «Auto dos Enfatriões» de Camões*, pp. 519-568; Rebelo, Luís de Sousa. *Petrarquismo e antipetrarquismo no «Auto de Filodemo»*, pp 633-652
- Também importam os *Catálogos* das Exposições Bibliográficas e Iconográficas comemorativas do IV centenário de *Os Lusíadas*, de 1972, ed., respectivamente, do Centro Cultural Português de Paris e da Biblioteca Nacional de Madrid, com introd de J V. Pina Martins e de António Coimbra Martins, que contêm dados sobre edições, traduções e repercussões culturais noutros países, sobretudo em Espanha. Há um informativo e complementar Catálogo de exposição análoga organizada por Pina Martins na Academia Nazionale dei Lincei, Roma, 1975, ed. Fund. C. Gulbenkian e Instituto de Alta Cultura.
- Bernardo Xavier Coutinho, cuja *Bibliographie Franco-Portugaise*, Porto, 1939, é em parte uma camoniana francesa, reuniu o maior número de dados sobre iconografia internacional camoniana em *Camões e as Artes Plásticas*, 2 vols., Figueirinhas, Porto, 1946-48, que actualizou em *Ensaios III*, Fernando Machado, Porto, 1975, acrescidos de *A Medalhística Camoniana do séc XVIII aos nossos dias*, Lisboa, 1974.
- Serrão, Vítor/Moura, V. Graça. *Fernão Gomes e o retrato de Camões*, IN-CM, 1989
- *A Micrologia Camoniana*, de João Franco Barreto (n. 1600, f. não antes de 1674), que organizou a ed. de 1663 de *Os Lusíadas* e a da 1.ª parte das *Rimas* de 1666, e ao poema dedicara um *Discurso Apologético*, permaneceu em manuscrito até à ed. de 1982 pela IN-CM, com pref. de Aníbal Pinto de Castro. É um minucioso comentário por entradas alfabeticamente ordenadas.
- *História da Arte Portuguesa*, dir. de Paulo Ferreira, Círc. de Leitores (2.º vol.. *Da «Moda» Gótica ao Maneirismo*, Lisboa, 1995).
- *Oceanos*, número 23, Julho-Setembro, 1995, inteiramente consagrada a Camões (inclui o texto *Camões — Um Pacto de Leitura*, de O. Lopes, pp 8-20).
- Esta bibliografia, necessariamente muito incompleta, deve ser completada e actualizada pela que está contida nas obras mencionadas

Capítulo IX

Poesia Maneirista

A caracterização de estilos ou fases da poesia portuguesa quinhentista (e seiscentista) oferece grandes dificuldades, e ainda se não poderá fazer de um modo satisfatório. As ideias até agora dominantes a este respeito baseavam-se quase exclusivamente em antigas obras impressas e em tentativas isoladas de reconstituição erudita do património dos autores mais famosos. A publicação e o cotejo gerais e metódicos dos cancioneiros manuscritos, e em geral de autoria variada e muito baralhada, é um acontecimento em curso desde 1965, e já com importantes incidências até sobre a determinação de autorias com prestígio consagrado.

Acresce que as generalizações acerca da literatura e da estética renascentistas, na acepção mais ampla do Renascimento, que abrange o Maneirismo e até por vezes o Barroco, se baseiam sobretudo em dados culturais italianos e germânicos, que, ainda para além dos seus sérios problemas de estrutura e cronologia, nem sempre nos ajudam a compreender a história cultural ibérica. No caso particular da literatura portuguesa, há também a atentar em duas circunstâncias opostas mas correlativas: por um lado, o poeta português de Quinhentos e Seiscentos estava tão familiarizado com a literatura de língua castelhana, na qual de resto muitas vezes participava, e até mesmo com a italiana, que sem referências estrangeiras se torna impossível compreender a continuidade do seu contexto histórico-literário português; por outro lado, as vicissitudes da história político-social portuguesa (a expansão ultramarina, a repressão inquisitorial de uma minoria cultural e economicamente dinâmica, o desastre de Alcácer Quibir

com a consequente ausência de uma corte régia lisboeta, os efeitos económico-sociais da colonização brasileira, etc.) dão a certos temas e formas europeus intenções peculiarmente portuguesas que escapam a quem não atenda ao contexto das obras e se satisfaça com um ficheiro de topos e tropos.

Assim, entre o *Cancioneiro Geral* e cerca da Restauração brigantina, mantém-se, tal como em Espanha, o cultivo das formas heptassilábicas de mote glosado; além disso, o gosto, igualmente hispânico, do romanceiro popular e suas imitações narrativas ou parodísticas, em heptassílabo monórrimo assonante, principia a acusar-se em autores portugueses como Gil Vicente ou Bernardim, para conhecer a sua maior voga durante todo o século XVII. Eis um importante traço «gótico» peculiar a quase toda a lírica peninsular renascentista, e que faz ressaltar por contraste o caso isolado de um puro italianizante versificatório como António Ferreira. A própria tendência barroca para opor à idealidade majestosa e requintada o contrapeso da vulgaridade pitoresca, se não mesmo grotesca e repulsiva, tem raízes quinhentistas sempre à vista desde Gil Vicente, como veremos.

Por outro lado, o humanismo leigo cuja influência se sente na política cultural até cerca de meados do século XVI e que transparece em várias manifestações de um Renascimento apenas esboçado, não chega aqui a firmar posição. A independência e dignidade das letras *humanas* colocam-se explicitamente na defensiva perante o novo teocentrismo da Contra-Reforma, e têm o seu grande pregoeiro mais uma vez em António Ferreira, além de brandos queixumes dos discípulos italianizantes mas conformados de Sá de Miranda. Os desastres nacionais de 1578-80 acentuam, por outro lado, a importância de certos motivos com que se tem procurado caracterizar a oposição do Maneirismo à Alta Renascença: o desconcerto da vida e dos juízos humanos, o sem-sentido e confusão de uma existência já originariamente degradada, pecaminosa, a cada passo posta *em tormenta* (ou, e é também curiosa esta outra predilecção lexical, *em tormento*), os tropeços humanos de desengano em desengano e sem outra esperança que a da Graça e Juízo Final de Deus. São, com efeito, numerosos e significativos os poetas que cerca do último quartel do século XVI e inícios do XVII consagram os seus dons poéticos a uma tal concepção religiosa, que reata, afinal, as tradições monásticas medievas (estamos no tempo dos Autos Sacramentais); e alguns deles acabam mesmo por abjurar as musas profanas. É no entanto notável que, em verso como em prosa, a literatura portuguesa fique bastante aquém da vivacidade de arroubo místico de certos espanhóis, como Santa Teresa de Ávila e S. João da Cruz.

E aqui se levanta o problema de traçar a divisória das águas entre duas margens batidas por uma mesma retórica, que a propósito do século XVI se costuma classificar como *petrarquismo*, isto é, como continuidade estilisticamente complicada e formalizada daquilo de que Petrarca se tornou paradigma (a reelaboração italiana da lírica cortês provençal), e que no século XVII nos aparece trabalhada com um ainda maior artifício formal, cujos padrões se encontram no poeta andaluz Góngora (gongorismo) e no italiano Giambattista Marino (marinismo). Uma dessas margens é a glorificação do amor humano até aos últimos requintes da espiritualização e abnegação; a outra é a da lírica ao divino, com uma desencantada renúncia a quaisquer valores temporais. A estrutura concepcional é em grande parte comum: em qualquer dos casos, o bem, ou *glória* (palavra significativamente virada para ambas as margens), está normalmente ausente (na distância ou no passado), e a mediação entre isso e o poeta faz-se atrás de uma ânsia, ou saudade, imorredoira que se arrasta através de desenganos, através de mudanças irreversíveis e sempre para pior, mas num apego ao sofrimento, ou tormento, que assume já todo o trágico absurdo do *mundo como vontade* de Schopenhauer: o grande mal de amar (de viver) residiria precisamente em não podermos deixar de querê-lo, e essa vontade estaria no foco de todo um mundo torturantemente incompreensível, ou desconcertado. Ainda mais indiscernível do que estes *topos*, ou lugares-comuns, é a microstrutura estilística com que tanto se exprime o amor profano como o amor a Deus: unidade na oposição do morrer vivendo, da mor alegria na mor tristeza, da dor e glória, do querer-se livremente cativo, da insatisfação satisfeita, do ganhar perdendo, do subir descendo, da razão na sem-razão, da paz em plena guerra íntima, do frio ardente, etc. Se aproximarmos estes recursos daqueles com que se tecem dedicatórias, panegíricos ou elegias necrológicas aos grandes deste mundo, verificaremos que a utensilagem literária é em grande parte a mesma, restando o problema fundamental do discriminar onde, e porquê, ela assume uma função viva e perdurável, ou onde se fica, inertemente, ao nível da ideologia e da retórica de uma época.

Assim, a expressão literal de pessimismo, cepticismo ou desengano é muito ilusiva. Na maior parte das poesias e dos poetas sente-se que os paradoxos e a hiperbolização do sofrimento, do desconcerto íntimo ou externo, servem um propósito de encarecer a própria paixão; e o que importa é o toque de um qualquer fervor ou originalidade, nem sempre facilmente definível, que se nos comunique através (e a despeito) de todos os ingredientes formulares. Bernardim Ribeiro (e Cristóvão Falcão), ainda não italianizado quanto à métrica, é neste ponto bem renascentista: se a incomensurabilidade do amor

com o mundo imediato nele alcança algum significado religioso, tal religião nada tem que ver com a do catolicismo que prevalecerá no Concílio de Trento. E foi por nos parecer que até nos acentos mais patéticos da sua lírica, até no idealismo neoplatónico de *Sobre os rios*, e até nos momentos em que o ar parece faltar-lhe, vibra, distintamente, em Camões, um infinito apego ao amor humano e à vida em carne e osso — foi por isso, e conexamente pela exaltação entusiástica da *bela forma humana*, do maravilhoso geográfico ou cosmográfico, da candidatura humana a antigos senhorios divinos, que antecipámos o seu estudo, aproximando-o da mundividência renascentista mais típica.

Ora a única feição claramente naturalista-renascentista da cultura portuguesa de Quinhentos é a que se relaciona com os Descobrimentos, e que encontra n'*Os Lusíadas* a sua expressão mais acabada, e aliás procurada desde o século XV e preservada do vandalismo censório; mas ela é afinal solidária de um dos limites tipicamente peninsulares do Humanismo erasmista: a quase total ausência do ideal de paz, ou coexistência proselítica, entre todos os credos, que a ideologia oficial da expansão reprimia a favor de uma doutrina de cruzada, e que mesmo em Sá de Miranda, Damião de Góis e António Ferreira quase se limita às exortações de concórdia entre os cristãos, com a condenação cada vez mais explícita dos hereges e cismáticos.

À falta de melhor designação, aceitaremos aqui o nome já consagrado de *Maneirismo* para o estilo dos poetas em que a lírica do amor já movimenta o complexo formulário, mais ou menos amaneiradamente melancólico, do petrarquismo quinhentista, quer ele se vaze em formas métricas ibéricas vindas de Quatrocentos, quer utilize a versificação italiana e certos géneros greco-romanos. Salientaremos a inflexão em sentido religioso que se patenteia nos últimos decénios do século XVI e princípios do XVII. E, tomando como referência o rasto da obra de Camões (ou da que por então se lhe atribuía), tentaremos seguir a lenta formação do gosto barroco, já bem definido um ou dois decénios antes da Restauração.

Do magistério de Miranda à lírica ao divino

Entre os poetas mais próximos, em idade, de Sá de Miranda e que poderemos considerar seus discípulos imediatos, predominam membros da alta nobreza, alguns deles de sangue real: D. João de Lencastre, 1.º duque de Aveiro (1501-71), o infante D. Luís (1505-55), filho de D. Manuel I, e Francisco de Sá

e Meneses, filho daquele João Roiz de Sá e Meneses, colaborador do *Cancioneiro Geral*, que se julga ter sido o mais importante precursor de Sá de Miranda na consagração do gosto clássico (António Ferreira chama-lhe «antigo pai das musas desta terra»). As poucas composições em verso deste primeiro grupo que chegaram até nós, em muitos casos de autoria duvidosa, não abonam qualquer assimilação do humanismo crítico do mestre, mas antes aquela melancólica alternância de lamento religioso (D. Luís) ou enamorado (D. João de Lencastre) e de bucolismo convencional (Francisco de Sá e Meneses, que não se deve confundir com um seu quase homónimo, poeta épico seiscentista) que atravessa todo o Maneirismo.

Entre os poetas que, como António Ferreira e Camões, nasceram por inícios do segundo quartel e que, directa ou indirectamente, beneficiaram ainda das melhores reformas escolares joaninas, contam-se **D. Manuel de Portugal** (1520-1606), filho do 1.° conde de Vimioso, este já nosso conhecido como poeta, Pêro de Andrade Caminha (1520-1589) e Diogo Bernardes (c. 1530-1594/5), que só mantêm da sua formação humanística o culto das formas italianas e a apologia das belas-letras, as quais unanimemente lamentam ver preteridas, além de André Falcão de Resende, que estudaremos mais adiante. As *Obras de D. Manuel de Portugal* publicadas em 1605, pois há-as ainda inéditas ou dispersas, são de assunto exclusivamente religioso, trazendo mesmo em anexo um *Tratado breve da oração*, e todas em castelhano, o que singularmente contrasta com a corajosa fidelidade a D. António Prior do Crato, o candidato antifilipino. Os seus méritos de mecenas (Camões elogia D. Manuel de Portugal de modo hiperbólico) sobrelevam provavelmente aos de poeta sem originalidade.

Pêro de Andrade Caminha (n. 1520/32 — f. 1589), com a sua fama denegrida por uma lendária inimizade a Camões e pelo seu depoimento inquisitorial contra Damião de Góis, é um petrarquista sem traços pessoais nas formas decassilábicas e que apenas sentimos à vontade nos moldes ligeiros do mote glosado. Com efeito, interessou-se bastante por poesia musicada: é o poeta português mais representado no *Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca de Públia Hortênsia*, editado em 1940, onde se registam 101 composições dos séculos XV e XVI com letras em castelhano ou português.

Certos poetas quinhentistas constituem um grupo ligado pelo reconhecimento a certos protectores comuns, pelas dedicatórias e cartas versejadas que trocam entre si, pelas elegias e outras composições onde figuram desabafos ou referências a dadas circunstâncias, em geral revestidas de convenções pastoris. Neste pastoralismo convencional, a naturalidade ou residência do poeta tem como emblema um rio: o Neiva de Miranda, o Minho de Caminha, o Leça de

Sá e Meneses, como aliás o Tejo ou o Mondego de Camões e, mais tarde, o Lis de Rodrigues Lobo, etc. Aquele que mais insiste nesta referência geográfica, com alguns traços locais aliás muito delidos, é **Diogo Bernardes** (n. 1530 - f. 1595(?)), o «poeta do Lima».

Além de ter sido tabelião em Ponte da Barca, onde nasceu e viveu muito tempo, exerceu vários cargos nas cortes de D. Sebastião e de Filipe II, e foi mesmo incumbido pelo primeiro de cantar a sua planeada gesta africana, para o que o acompanhou até Alcácer Quibir, onde ficou prisioneiro. Temperamento brando, nem mesmo as agruras da derrota e do cativeiro lhe provocam mais do que um queixume ténue e formular. Os seus temas típicos são um enamoramento espiritualizado com todo o recheio dos paradoxos petrarquistas; uma saudade, ou seja, o gosto de uma nostalgia indefinida, na intimidade a sós com a espessura viridente do seu Alto Minho rural, com as penedias e, principalmente, com o derivar de águas nascentes ou fluviais, que tanto evocam as lágrimas como o curso irreversível do tempo; e, nos últimos anos, o desengano de todas as esperanças terrenas e um fervor religioso de reconciliação sem notas originais. As suas obras, *Várias Rimas ao Bom Jesus*, colectânea de poesias religiosas e elegíacas, incluindo as do cativeiro, 1.ª edição 1594; *Rimas Várias, Flores do Lima*, 1.ª edição 1597; e *O Lima*, principal recolha de éclogas e de cartas em verso dirigidas a magnates e sobretudo a confrades nas Musas, onde ainda debilmente ecoam a apologia das letras humanas de Miranda e Ferreira, e o tema da *áurea mediania* rural emparelhada com o desencanto de um mundo em decadência, 1.ª edição 1596 — foram várias vezes republicadas, portanto apreciadas, no século XVII. A bucólica ao divino, alternada com reflexões mais directas, e ora formulares ora pungentes, sobre os enganos e os males insanáveis do mundo, constitui um dos veios mais copiosos desta lírica maneirista auspiciada pela Contra-Reforma. Uma das personalidades a esse respeito mais marcantes é a de **Frei Agostinho da Cruz** (1540-1619), no século Agostinho Pimenta e irmão mais novo de Diogo Bernardes, que se fez capuchinho arrábido e cuja obra apenas principiou a publicar-se no século XVIII, aguardando ainda uma edição crítica, já possibilitada pela publicação e pelos estudos em curso dos manuscritos de autoria vária (e não raro confundida). Os seus assuntos são a saudade do Céu, a evocação patética e contrita da Cruz, o testemunho e símbolo do Criador que descobre nas coisas naturais circundantes. Poeta religioso, e com frémito muitas vezes sensível, Frei Agostinho não chega todavia, em boa verdade, à intensidade da mística. Nos seus versos, onde, com efeito, ele pinta um irreprimível auto-retrato das suas mortificações de cenobita esquecido dos amigos (há no entanto uma tocante troca de cartas em verso com o

irmão poeta), pouco mais interessa do que isso, um ou outro arroubo, e lampejos da amplidão de horizontes da Arrábida, com a agitação do Oceano amortecida à distância, tudo feito sinal de desprendimento, senso de intemporalidade e de profunda serenidade reconciliada.

Entre os poetas religiosos que cronologicamente se podem aqui agrupar, mencionemos mais alguns.

Pedro da Costa Perestrelo, autor quinhentista mal conhecido a quem se atribuem dois poemas épicos perdidos sobre Vasco da Gama e sobre D. João da Áustria, figura proeminente numas *Obras Inéditas dos nossos insignes poetas*, tomo I, editadas em 1791 por António Lourenço Caminha. Nos sonetos, epigramas, odes, uma écloga e umas nove Lições, ou meditações, em que parafraseia lamentos do *Livro de Job*, contêm-se alguns dos mais pungentes desabafos do tempo sobre o desamparo físico e moral do homem, seus desvarios, sua cega obstinação no mal. Além das *Lições*, as suas mais interessantes composições são uma *Carta a D. Sebastião*, em decassílabos, exortando-o a não se envolver em aventuras guerreiras, que aliás também noutras poesias condena, e uma sátira, em castelhano, onde principalmente visa os maus ares e os costumes femininos de Madrid (assunto frequente de sátira portuguesa no século XVII).

Vasco Mouzinho de Quevedo Castel-Branco, quer no seu poema épico sobre D. Afonso V a que mais adiante nos referiremos, quer na sua poesia lírica recolhida em *Discurso Sobre a Vida e Morte de Santa Isabel Rainha de Portugal e outras várias rimas*, 1597, obedece estritamente ao espírito tridentino, banindo de todo a mitologia greco-romana e tomando como temas de fundo a instabilidade e perplexidade do senso do *eu* moral, a vacuidade e os enganos das coisas mundanas. No primeiro destes temas atinge uma finura que, para além da psicomaquia já expressa desde Bernardim e Miranda, só viria a ser recuperada por Fernando Pessoa, como acontece com o notabilíssimo soneto que principia: *Quando [às] vezes a mi por mi pergunto,/quem fui responde que me não conhece*[...]. Observe-se que há alguns momentos de análoga vacilação no senso de identidade e sinceridade pessoal noutros poetas do tempo, como Soropita e Estêvão Rodrigues, de que nos ocuparemos. E, tal como também neste último nomeado, sente-se com particular evidência em Mouzinho de Quevedo um espaço vazio entre aquilo que se propõe exprimir (ou apreender) e toda uma complexa *maneira*, ou estilo, que, além dos lugares-comuns já resumidos do petrarquismo de Quinhentos, se aventura a processos que culminarão no Barroco literário: divisão como que geométrica do verso, da estrofe ou de todo um soneto em membros semanticamente equivalentes, sua distribuição por ordem directa ou inversa, disseminação de conceitos-chave (ou mesmo palavras-

-chave) e seu reagrupamento num foco próximo do remate; exploração insistente, em versos sucessivos, de vários nexos-na-contradição entre termos antitéticos, como *bem* e *mal*. Isto, sobre um fundo de melancolia que também não é apenas pessoal, pois tem como pano de fundo a catástrofe de Alcácer Quibir, intriga o leitor moderno. Dir-se-ia que a unidade entre o significado e o significante fraseológico já não preexiste numa dada intuição pré-verbal, mas é uma coincidência que se busca, e umas vezes se encontra e outras não, mediante o simples exercício intencional e como que heurístico de um estilo.

Há poetas desta época exclusivamente consagrados a preocupações religiosas e que verberam a lírica profana. Conta-se entre eles **Elói de Sá Sotto Maior**, que em *Jardim do Céu*, 1607, tira partido das analogias sacras para um conceptismo e outros brincos já barrocos, e que é também autor de uma emaranhada novela pastoril, *Ribeiras do Mondego*, 1623; **Diogo Mendes Quintela**, o lírico penitencial sem vigor de *Conversão e lágrimas da gloriosa Santa Madalena*, e outras obras espirituais, 1615; **Baltasar Estaço** (n. 1570), que em *Sonetos, canções, éclogas e outras rimas*, 1604, glorifica vários santos e condena as vaidades mundanas num estilo que se propõe dar, já ele, o exemplo da humildade mas que é sobretudo feito da exploração teológica dos paradoxos e da *coincidentia oppositorum* no amor a Deus; **D. Francisco da Costa** (1533-1591), que morreu em Marrocos, vergonhosamente abandonado por outros nobres cuja libertação negociou e de quem se constituiu refém, e que no cativeiro compôs, além de sete autos, ou passos, atrás referidos, numerosas outras poesias, em várias formas hepta ou decassilábicas, em português ou castelhano. Este último autor é aquele que hoje mais nos sensibiliza, quando, no meio de longas composições monótonas, e por entre certa ingenuidade de recursos onde a mitologia se põe ao serviço de uma *Calíope divina*, ou cristã, nós deparamos, ora com coisas já só por si tocantes (os *frenesis da ausência*, as evocações da sua carreira militar no Oriente, a comoção perante um rosário ou a mecha de cabelos brancos enviados pela mulher), ora com autêntica poesia feita da mais completa e pungente renúncia pessoal, como nos sonetos: *Que falo eu, Senhor, que quero ou peço; Bem sabes, Redentor, minha fraqueza; Nas vossas santas mãos resigno e ponho.*

A **Manuel Soares de Albergaria**, bacharelado em leis em 1604 e que depois professou na Companhia de Jesus, atribuem-se apenas cinco poesias ainda dispersas, quatro das quais notáveis (a quinta é de sátira desbocada a uma freira): uma canção de amor extremamente densa e depurada, *Glória tão merecida*, e dois sonetos e uma canção de meditação moral-religiosa sobre a brevidade da vida e a inutilidade do afã humano.

Antes de seguirmos os rastos mais visíveis do magistério de Camões, na transição gradual do gosto maneirista para o barroco que se observa desde fins do século XVI, vamo-nos referir a dois poetas que a publicação dos cancioneiros **Fernandes Tomás** e **Manuel Faria** permite trazer do conhecimento dos eruditos até ao alcance de um público largo. É um deles **Martim Castro** (ou Crasto) **do Rio**, filho afidalgado de um dos mais ricos cristãos-novos lisboetas, aprisionado em Alcácer Quibir, falecido em 1613. Os sonetos que lhe são atribuídos, entre os quais dubitativamente se insere um dos mais imitados do tempo, *Perdi-me dentro de mi como em deserto*, assinalam uma das mais fluentes dialécticas das contradições sentimentais. Mais extensa é a produção conhecida de **Fernão Correia de Lacerda**, que foi mestre e em 1602 nomeado regente de uma cadeira universitária de Coimbra. Os seus sonetos, elegias e canções, onde quase invariavelmente se encarecem os *divinos extremos* de certa Lises, têm em geral uma fria desenvoltura lúdica, mesmo quando se pretendem melancólicos ou parecem factualmente motivados («outrem roubou meu bem, ah triste fado,/e quem lho deu bem sabe que mo deve»).

Primeiros rastos de Camões: na poesia lírica

Quando na *Corte na Aldeia* se quer explicar a figura retórica chamada *antonomásia*, um dos exemplos é que, ao dizer-se «o Poeta», por excelência, se subentende logo Camões. De facto, a influência camoniana domina já a transição do século XVI para o século XVII e acompanha a formação do gosto barroco entre nós, que aliás Camões preludia em certos aspectos, conforme verificámos. Vamos rastrear o ascendente camoniano nesta fase de transição, primeiro quanto à poesia lírica, depois quanto à poesia épica ou narrativa. Mas, antes disso, lembremos que a consagração, embora já póstuma, do génio de Camões se dá pouco depois de 1580. Ao *Cancioneiro* de Luís Franco Correia, «companheiro em o Estado da Índia e muito amigo de Luís de Camões», se deve uma das primeiras reuniões de líricas camonianas (não falando nas pouquíssimas poesias avulsas publicadas em vida do poeta), em conjunto com «obras dos melhores poetas do tempo». A publicação em 1979 do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, datável de 1568-78, e aparentado com o anterior, sugere que Camões teve grandes admiradores já em vida. As Rimas foram, como vimos, editadas por Fernão Rodrigues Lobo Soropita em 1595 e 1598. Vimos também que as edições da Lírica camoniana e d'*Os Lusíadas* se sucedem durante o século XVII, numa atmosfera de entusiasmo que acaba por atribuir a Camões tudo o que tinha «sombra de seu», quer dizer, sombra de génio poético (Faria e Sousa).

Surgem entretanto os comentaristas e biógrafos (e também, por vezes, as críticas, logo seguidas de refutações). Francisco Manuel de Melo fará uma longa enumeração deles no *Hospital das Letras*, onde os discute como uma secção à parte. Destaquemos, apenas a título

exemplificativo e como mais importantes ou conhecidos, os nomes de Pedro de Mariz (Prólogo à edição comentada d'*Os Lusíadas* por Manuel Corrêa, 1613), Manuel Severim de Faria (*Discursos Vários Políticos*, 1624; da *Vida de Camões*, incluída neste volume, conhece-se um manuscrito editado por Reis Brasil, Lisboa, 1988) e Manuel de Faria e Sousa (*Lusíadas [...] comentadas*, 1639, e *Rimas Várias de Luís de Camões*, 2 volumes, edição póstuma, 1685).

Entre os primeiros que compreenderam a importância da obra de Camões e que contribuíram para a sua influência contam-se dois poetas, aliás de valor aparentemente muito desigual, mas que só poderão ser devidamente analisados e apreciados quando se fizer uma edição integral e crítica das suas produções, hoje dispersas e em grande parte, ou praticamente, inéditas.

É um deles **André Falcão de Resende** (1527-1599), sobrinho do célebre humanista e antiquário quase seu homónimo, contemporâneo e amigo de Camões e tradutor de Horácio, cujas obras manuscritas em português só em 1849, ao que parece, principiaram a ser impressas em Coimbra, numa edição que ainda não estava concluída em 1881 e de que saíram, ao todo, 480 páginas para venda restrita, embora um seu poema religioso (*Microcosmografia*) tenha sido dado à estampa sob o nome de Camões e os *romances* em castelhano, contra os corsários ingleses, tenham sido editados em 1890. Quer pela sua mundivivência platónico-agostiniana, onde o desprezo das coisas mundanas particularmente se acentua, atingindo o amor humano, quer pelo seu estilo, embora mais formalista e próximo do barroco, parece não passar de um epígono camoniano, tanto quanto nos é possível ajuizar de uma obra ainda por editar e por estudar em conjunto.

O outro é o cristão-novo **Fernão Rodrigues Lobo**, por alcunha **Soropita**, editor das *Rimas* camonianas, prestigioso advogado em Lisboa e autor de um trabalho de jurisprudência, cuja vida e obras andam confundidas com as de Francisco Rodrigues Lobo, provavelmente seu parente e compatrício de Leiria, mesmo na única e incompleta edição que teve em 1868, apresentada por Camilo Castelo Branco. A falta de uma edição crítica faz-se enormemente sentir quanto a Soropita, pois deve tratar-se de uma das mais significativas personalidades da transição do estilo maneirista para o barroco. A recente edição fac-símile, embora infelizmente ainda não crítica, do *Cancioneiro Fernandes Tomás*, onde este poeta se encontra largamente representado (são-lhe atribuídos 34 sonetos, além de outros dois glosados em oitavas, 6 motes glosados, cerca de uma dezena de composições líricas maiores decassilábicas, uma sátira, 12 cartas e outras prosas por vezes acompanhadas de versos), ajuda-nos a reconstituir uma compleição pessoal mais definida, onde podemos distinguir três facetas distintas e algo contrastantes: um ágil lírico pós-camoniano do amor, um

irregular mas por vezes certeiro satírico em prosa e verso, e um poeta religioso menos produtivo mas de rara autenticidade comunicativa.

Como poeta lírico do amor falta-lhe a pujança emocional do mestre. Há só breves rasgos de comoção («que eu tenho por sepulcro a natureza»), mas, em compensação, um consumado manuseio de todos os recursos tópicos e estilísticos destinados a erguer a amada a uma transcendência virtualmente divina, ante a qual o poeta se prosterna na mais rendida servidão moral: firmeza inabalável ante as mudanças, se nãoferezas ou cruezas, que o matam («viveis para matar--me, que não sou/ que abismo de temor e de tormento»); finezas de abnegação até ao ponto de que «[...] nunca quis mais de meus cuidados; que saber merecer-lhe seu tormento»; requintes novos na dialéctica de uma *partida*, uma *ausência* ou *passada glória* que são todo um absoluto e paradoxal presente *no melhor da alma*; a antimundanidade da *divina graça* (ou mesmo da *divindade inteira*) da amada, evidenciada pela incompreensibilidade radical dos extremos ou contradições sentimentais desencadeadas («só o mais triste me alegra», por exemplo) e, de modo mais sucinto, por um ou outro oximóron cada vez mais formular (a *viva morte*, o *doce perigo*, a *liberdade presa*) e pela qualidade rara, estranha, peregrina, quer então dizer, excepcional e transcendentemente estrangeira, de tão grande beleza feminina — ainda aliás talhada pelo figurino aureoladamente louro, sereno e distante da Laura petrarquiana. Vamos exemplificar por um dos melhores sonetos de Soropita a consumação da arte camoniana e, em geral, renascente-maneirista, no sentido de uma máxima fluência eficaz, de um perfeito encadeamento de imagens e razões, por tal forma que os nexos lógicos se diluem no embalo do ritmo frásico ou surgem apenas a dar consistência final a sugestões já criadas pelas imagens ou emblemas:

Do grande mar do meu tormento antigo,
Como aurora de amor, sai a esperança,
Vestida já da luz que de si lança
O sol que eu sempre temo e sempre sigo.

Ao seu aparecer, foge o perigo;
Aonde quer que a claridade alcança,
Rompe o véu negro da desconfiança
Que juntamente aprovo e contradigo.

Mas o secreto da alma, inda toldado
Das nuvens negras com que antigamente
A cercou por mil partes meu cuidado,

Se a luz de tanta glória inda não sente,
—São efeitos cruéis do mal passado,
Que lhe não deixam ver o bem presente.

Um dos problemas histórico-literários mais apaixonantes é o da emergência e longa perdurabilidade desta lírica trovadoresca-petrarquista-maneirista que equivale a uma religião literariamente muito ritualizada do amor humano, da Amada, com a sua *glória* e o seu inferno, com a sua inintelegibilidade radical evidenciada pelos paradoxos, ou *extremos*, quer dos atributos da Amada objecto de adoração, quer da experiência na sua subjectividade do amador, convertendo a Amada no mesmo e transcendente *impossível* (outra palavra-chave destes líricos), no mesmo ponto de coincidência dos contrários que, para os místicos, é o próprio sinal patente da divindade. Como pôde ser esta heresia literária tolerada sob o signo de Trento? Eis um tópico de reflexão que faz acudir logo outro: não seria esta lírica do amor petrarquista afinal teológica, na medida em que a Amada se não individualiza mas se ergue a mero símbolo, ao cabo de uma dialéctica e de uma retórica facilmente (e tantas vezes) transferidas para a divindade ortodoxa?

O caso é que atingimos, neste trânsito para o Barroco, a fase em que tal complexo rito literário de topos e de tropos já revela os limites da sua sinceridade, e até mesmo talvez os das suas possibilidades de combinatória formal. Soropita dá muitas mostras, nesta lírica, quer de um hiperbolismo definidamente barroco, quando o Sol, o azul-celeste e, em geral, as entidades do Céu, na sua ambígua conotação astronómico-teológica (já então destruída por Galileu), lhe servem de encarecimento metafórico à Amada, quer de um certo gosto naturalista ocasional de imagens («unhas cruéis do pensamento, as mãos do esquecimento»), que nos abeira da sua faceta satírico-prosaica.

Esta faceta vem aliás de longe. Há um veio escuso de bucolismo grotesco, dir-se-ia vicentino, a correr em certos passos de Bernardim, numa écloga de Diogo Bernardes (*Inês*), etc., e que mais ou menos contemporaneamente a Soropita se continua de Fernão Álvares do Oriente para Rodrigues Lobo (écloga *Vaqueiros*). Não é de resto Soropita o único autor do tempo a chasquear em verso das condescendências das freiras e a alternar a exaltação do tipo feminino petrarquiano com a de outros menos canónicos (umas sobrancelhas negras): se ele tece o elogio parodístico de uma negra, outros cantarão fregonas (criadas domésticas), mulheres da aldeia e até mesmo de ruela. Mas o que, literariamente, mais importa é o facto de Soropita nos aparecer como o mais interessante estafeta por enquanto conhecido entre a prosa das cartas camonianas (e da *Eufrósina*, a que nos referiremos) e a sátira barroca, ainda hoje quase toda inédita, e até já prenunciar a ironia observadora de Tolentino.

As cartas e os textos entremeados de prosa e verso (estes incongruentemente petrarquianos) testemunham, com efeito, uma fonte inestancável, e

regurgitante até à obscuridade, de metáforas, comparações, alusões imensamente mais vivas do que as da convenção italianizante, porque em geral são extraídas da realidade imediata (abóboras, queijos frescais, alguidares vidrados, caranguejos em maré vaza, etc.), evocando pitorescos pormenores acerca de comestíveis, modos de os cozinhar, tecidos e talhes de roupa, cenas e objectos náuticos, cortes de cabelo e barba, passatempos, atitudes corpóreas, ocupações profissionais populares, a avidez de boatos, camaradagem de viagem fluvial ou terrestre e de pernoitada em estalagem. Soropita compraz-se imenso em classificar tipos ou casos humanos, ligando-os a feições, ademanes, etc. (*Sobre as Barbas deste Mundo*); e quer numa sátira em tercetos, quer numa prosa sobre *Desastres e Desvarios deste Mundo*, antecipa-se a Tolentino ao captar os pequenos ridículos diários do amor pelintra; é um dos primeiros seiscentistas a divertir-se com cartas de viagem ou reportagem, ora sobre uma fuga, até Palmela e Setúbal, à incursão naval inglesa ao Tejo, de 1595, ora sobre a recepção de um vice-rei filipino. Mesmo um texto moralizante como um seu *Regimento Escolástico*, todo feito de bons conselhos a um estudante, vale como pitoresco testemunho de costumes.

Mas este prosaico pitoresco tem já muito de barroco. Em primeiro lugar, a sua estilística é altamente engenhosa. O facto de as metáforas serem de extracção comezinha afina tais obras por um dado diapasão, mas sem quebra de exigência formal, pois bem se sente o propósito de nos ofuscar com a heterogénea exuberância desse metaforismo. Eis uma breve amostra do processo, quando usado de um modo cumulativo: «passar a vida sem amar é picado sem azedo, selada sem cebolinha, morrião sem plumagem, boda sem confeitos para rapazes». Em segundo lugar, há já a tendência para as largas construções decorativamente alegóricas: a superlativação sentimental recorre de modo predilecto às personificações psíquicas (*Despojos de um Contentamento*, *Soneto a umas Lágrimas de uma Despedida*), e, para além disso, chegamos até à larga alegoria barroca, ora se imaginando os *Desposórios da Saudade com o Descontentamento*, por entre toda uma genealogia de sentimentos, ora percorrendo uma *Casa da Lembrança*, toda habitada, em vários andares, por entidades psíquicas. Em dado texto, os *Prognósticos do ano de 1595*, a arte também barroca da subtileza conceptual vai até ao virtuosismo de nos propor horóscopos em linguagem sibilina, que logo a seguir se decifram como simples alusão às festas e usanças dos primeiros meses do ano. Outra arte barroca, a da hiperbolização, corre variados registos, desde uma carta e um soneto de amor, trocistas mas engenhosos, que atribui a um negro, até àquele supra-sumo petrarquista que já vimos, passando por tons mais ou menos líricos ou prosaicos, como o

desta caricatura a umas faces sardentas: «Se lhes olhardes a cara, achareis mais seis almudes de sardas acamadas umas sobre as outras, como o sal em marinhas.»

É também atribuída a Soropita uma notável sátira antifilipina que ainda hoje sentimos palpitante. Nela chasqueia-se do «*asno* de Luso, coitado», que veio parar a «dono estranho». Entre os sarcasmos a tal «asno» contam-se estes: «agora que te comprou; hás-de pagar o fiado»; «Tantos a tapar-te os olhos / e a destapar-tos tão poucos»! Também na sua canção incluída no *Cancioneiro Fernandes Tomás* (onde aliás é saliente a colaboração de cristãos-novos e se contém mesmo, a p. 109, um pesado remoque à *cristã-velhice*), se podem ler versos inconformistas como estes: «o amor e a lealdade, / da Pátria perseguida, / já desagasalhados dos principais estados, / no vulgo baixo e pobre acham guarida; / e tal se tornou tudo que quem falou verdade, agora é mudo».

As poesias líricas afectivamente mais convincentes de Soropita são religiosas, no sentido de uma profunda decepção com a vida vivida e de uma esperança extrema postulada sob a forma de um Deus imanente àquilo que, intimamente, se é: «Quem não conhece Deus não se conhece [...] Meu Deus, dai-me outros olhos com que veja; que o mundo em aparência se esvaece / e vós sejais meu fim para que eu seja.» Esta religiosidade só pela sua formulação dogmática externa se pode identificar à de tantos maneiristas (ou, ainda mais, barrocos) que se limitam a operar uma reconversão, ao divino, da tópica e do estilo que o petrarquismo canalizara através do amor humano espiritualizado.

Entre os cristãos-novos mais largamente representados nos cancioneiros a que mais nos temos reportado conta-se **Estêvão Rodrigues de Castro** (1559-11-19 — 1638-06-30), que se formou em Medicina, em 1588, por Coimbra, emigrou quase quinquagenário por ocasião de uma breve liberalização de saídas, comprada a peso de ouro pelos cristãos-novos, e que veio a ser um eminente professor universitário em Pisa, com larga bibliografia médica e filosófica (31 espécimes publicados). A edição das suas *Rimas*, feita em Florença, 1623, a que outra, não de todo criteriosa, se seguiu em 1792, foi nos nossos dias, 1967, ampliada e criticamente revista nas *Obras Poéticas*, em castelhano, italiano, latim e, o que mais nos interessa, português (cerca de 50 sonetos, e ainda composições em oitavas e uma écloga). Seria defensável a sua inclusão na estética barroca, se atendêssemos ao denso conceptismo das suas poesias religiosas de cristão-novo recém-converso (que interessam mas exigem profunda informação escriturária e teológica) e ainda à arte decorativa da hipérbole madrigalesca ou, sobretudo, panegírica e epicédica. Mas por

outra parte podemos seguir em Estêvão Roiz, como é mais mencionado no tempo, o acabamento da lírica neoplatónica de Camões, seu mestre e modelo, ora em linhas coincidentes com as de Soropita e outros, e que por isso não repisaremos, ora em certos aspectos mais peculiares. Entre estes conta-se uma grande mestria na variação do ritmo métrico, pelo encavalgamento oportuno e gratificante de pausas sintácticas não coincidentes com as do verso; e, em geral, a plurimembração do poema, sobretudo do soneto, em secções de relativa autonomia semântica, propiciando a sua recombinação variada, numa arquitectura que opera com segurança sobre módulos. O reconhecimento de tais módulos frásicos, e até lexicais, revela a fase adiantada e quase exausta da lírica maneirista. É o que se verifica pela enumeração final de certos poemas, apresentando-nos, como num coro final de ópera à boca do palco, os figurantes conceptuais que antes se haviam combinado em diversas marcações. Um exemplo: «Só nunca poderá [Amor cruel], por mais que ordene, / fazer que me arrependa de perder-me, / com pena, espanto, dor, força ou engano.» Estêvão Roiz é, também, um dos vários poetas que nesta altura praticam a proeza de preencher todo um soneto com sucessivos emparelhamentos contrastivos entre dois valores semânticos diferentes da palavra «tempo» (e a sua «conta»): o tempo-dimensão irreversível e aquele tempo-fracção (ou unidade) em que o primeiro se pode fragmentar (e esquecer). Para não nos alongarmos, vamos suprir toda a exemplificação possível dessas e outras destrezas com esta sequência de versos onde se condensa uma herança camoniana já bastante trabalhada:

De que me queixo, se me estais presente?
Se ausente, a quem me queixo?
E se vos quero bem, que outro bem quero?
Se é bem, como me traz tão descontente?
Se mal, porque o não deixo?

Poeta bastante menos dotado que os dois anteriores, **D. Francisco de Portugal** (1585-1632) exerceu contudo uma influência talvez maior na poesia do tempo, graças ao prestígio de que gozou na corte madrilena e que lhe conferiu uma espécie de pontificado sobre as maneiras corteses, através da *Arte de Galanteria* (1670), «oferecida a las Damas de Palacio»; e graças também ao recorte conceptista, já gongórico e superficial, bem mais assimilável, dos seus versos. A *Arte de Galanteria* entremeia poesias em português e castelhano com extensas reflexões acerca das boas maneiras, da etiqueta, da conversação, vestuário, coches, poesias, cartas e «serviço» amoroso no paço, sem o ar didáctico e sistemático da *Corte na Aldeia*, que estudaremos.

Camões — «O Poeta» — é por ele constantemente citado e imitado. Igual estrutura (versos líricos entremeados de reflexões morais em prosa), mas desta vez em vernáculo, têm *Prisões e Solturas de uma Alma*, que vêm incluídas no volume de *Divinos e Humanos Versos* (1652), obra com produções ora num ora noutro idioma, e em que se notam muitas influências do estilo gongórico degradado («monarquias de luz tiranizam»), e sobretudo do formalismo de nexos conceptuais cujo padrão europeu era Marini (exemplo, este princípio de um soneto *À queda de uma Dama de Palácio*: «Máquinas de hermosuras descuidadas; De blanco pié, a que almas atropela...»). A evolução espiritual de D. Francisco de Portugal pode ser seguida através do conteúdo das 114 cartas conhecidas que entre 1616 e 1631 escreveu ao bispo D. Rodrigo da Cunha. Já nos *Divinos e Humanos Versos* se vislumbra, de resto, a trajectória que, através de desgostos de amor (o seu indefectível amor por Célia) e sobretudo das decepções de origem cortesanesca, o levou a professar na ordem franciscana.

Entre os bucólicos menores de inícios do século XVII mencionemos ainda **Manuel da Veiga**, por sobrenome **Tagarro**, autor de uma celebrada *Laura de Anfriso*, 1627, volume constituído por 4 éclogas e 6 livros de odes. As éclogas e algumas odes contêm uma hiperbólica e nacionalística exaltação dos seus dois mecenas da Casa de Bragança, o duque D. Teodósio II e D. Duarte, marquês de Frechilha, com frequentes decalques fraseológicos de *Os Lusíadas*. Por outro lado, as odes em conjunto pontuam o trajecto de um exemplar amor entre Laura e Anfriso, onde certas obscuras desgraças, nomeadamente a ameaça repetida da doença e da morte, evidenciando a vaidade da beleza física e os enganos do seu *amor tirano*, conduzem os dois enamorados até aos esponsais com Jesus, quer dizer, até à renúncia conventual em plena *idade das flores*. Afectivamente pouco comunicativo, Tagarro é já muito marcado pelo gosto barroco da pompa ofuscante. Transfigura a beleza feminina e a paisagem bucólica em termos de pedrarias ou de qualquer outra preciosidade, detendo-se, por exemplo, a esmiuçar analogias faustosas para configurações de nuvens tingidas pelo sol, ou para a folhagem outonal da vinha. Esta retórica e os consabidos topos clássicos da áurea mediania rural, dos malefícios da ambição, etc., são apenas de longe a longe animados por alguma imagem mais original (a vide, contorcida em gavinhas, é uma *parda serpe*, os altos rochedos litorais são *mordaças do Oceano*, etc.), ou por uma nota de melancolia maneirista ou, se se preferir, pré-romântica («se não vivesse triste, morreria; fartando-se de ser desesperado; ai, quanto pode uma mulher chorando!»).

O rasto de Camões na épica seiscentista

O número de poemas épicos (narrativos ou didácticos) escritos por autores portugueses na esteira de *Os Lusíadas*, desde a data da sua primeira edição (1572) até meados do século XVII, atinge a meia centena. Dessa longa série vamos referir apenas os poemas em português e de maior merecimento que se encontram ao nosso alcance, sem no entanto deixar de notar, como característico, que os moldes da epopeia camoniana serviram então por vezes a fins de didáctica religiosa (uma vintena de espécimes) ou à exaltação, em idioma castelhano, de glórias hispânicas em geral (Jerónimo Corte Real, a poetisa portuense Bernarda Ferreira de Lacerda, etc.).

Cronologicamente, o primeiro émulo conhecido de *Os Lusíadas* é **Jerónimo Corte Real** (1530-1590) da família dos célebres navegadores, que, além de um poema castelhano sobre a *Felicíssima Vitória* [...] de *Lepanto* (1578), produziu o Segundo cerco de Dio (1574; 1991) e o *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa Sepúlveda* (1594, edição póstuma). No primeiro destes poemas, Corte Real exalta as façanhas do célebre cerco de 1546, cujos protagonistas foram o vice-rei D. João de Castro e o capitão D. João de Mascarenhas, em «estilo grosseiro, rude e mal polido», isto é, narrando os factos por ordem cronológica, com base nas «mais certas e verdadeiras informações» que pôde haver. A monotonia do decassílabo heróico branco, o uso meramente decorativo e acessório dos símbolos mitológicos clássicos, a preocupação pormenorizante, enumeradora, não deixam ir esta obra além do nível de uma crónica metrificada, escrupulosa e fluente. A invocação a Jesus, com repúdio expresso de alusões pagãs, dá o tom da explícita fé ortodoxa que percorre todo o texto e que apenas consente à entrada do poema uma visão das Fúrias, em pesadelo, pelo rei de Cambaia, e os vaticínios finais feitos pelo Merecimento a D. João de Castro, interpretando os painéis do Templo da Vitória, num decalque visível do canto VIII de *Os Lusíadas*.

O Segundo Cerco de Dio, dedicado a D. Sebastião, antevê para este (como a epopeia camoniana) grandes glórias militares. Em contraste com isto, o *Naufrágio de Sepúlveda* traduz manifestamente o ambiente patético e tétrico de Alcácer Quibir. Toda a concepção do poema obedece a um sentimento de tragédia colectiva, que abrange de um modo muito específico a aristocracia nobiliária. Os seus primeiros cantos narram minuciosamente o romance de amor de Manuel de Sousa Sepúlveda e D. Leonor de Sá, intercalando os decassílabos heróicos brancos da narrativa com tercetos de expansão lírica ou de missiva

amorosa. O tom heróico, cheio de ênfase, decorativamente embutido de episódios mitológicos ou alegóricos (como aquele em que na ilha da Vingança o Amor trama, por indicação de Vénus, a morte do rival amoroso de Manuel de Sousa), não condiz com o assunto. Interpolações enormes, como a descrição de toda a terra conhecida, cortam, sob qualquer pretexto, o fôlego à acção. O significado mais profundo do poema começa a descortinar-se naquilo que apetece chamar a reportagem dos esponsais dos protagonistas, com jogos de canas de galhardos cavaleiros e festas dos naturais da Índia, onde toda a acção decorre: Manuel de Sousa e D. Leonor ressaltam aí como personificação da nobreza lusa, no auge da sua glória, já ensombrada de tristes augúrios. É escusado apontar as incongruências da acção subsequente; basta dizer que a radiante beleza da protagonista desencadeia, num contraste barroco, as paixões funestas do «escamoso Proteu» no mar, e do «semicapro Pão» (Pã) na selva, do que resultam ciúmes de outras divindades e a consumação do destino que bafeja D. Leonor desde o berço. As expressões líricas dos deuses e os discursos solenes são vazados em oitava rima. O poema atinge certa grandeza e emoção nos últimos cantos, não tanto pela narrativa do doloroso episódio central (que não atinge o patético do reconto da *História Trágico-Marítima*) como pela amplificação do seu alcance trágico. Manuel de Sousa, a um passo da loucura e da morte, visita em sonho o Templo da Verdade, povoado de mártires da Fé, e o Templo da Mentira, cheio de heresiarcas, alguns em plena acção virulenta; e Pantaleão de Sá escuta um «sábio varão» a recapitular-lhe a história de Portugal, com os feitos dos Sás e dos Cortes Reais em primeiro plano, dir-se-ia que numa hipermnésia de moribundo, rematando pela descrição patética de Alcácer Quibir, em que se vêem baquear os filhos de toda a primeira nobreza «Entre canalha vil degenerada/Sem diferença algũa ali abraçada».

Ao orgulho camoniano pela dilatação da Fé e do Império sucedia, dentro dos moldes épicos, a expressão de um não menos orgulhoso sentimento trágico de classe, de nacionalidade e de fé religiosa. O mesmo encontramos na *Elegíada* (1588) de Luís Pereira Brandão (n. 1530/40), que é narrativa trágica de Alcácer, seus antecedentes e consequentes, em oitavas camonianas que só pela marcação versificada se distanciam da prosa cronística.

Esta concepção que reduz o poema épico a uma crónica em oitava rima tem o seu mais puro expoente em **Francisco de Paiva de Andrade** (1540-1614), o autor da *Crónica de D. João III*. Da terceira parte desta obra aproveita ele o episódio célebre da defesa de Diu por António da Silveira (1583) para, numa pormenorização mais abundante, com umas escassas pinceladas alegórico-mitológicas e uma dose pouco maior de considerações morais, debitar um

longo poema em vinte cantos dedicado a Filipe II: *O primeiro cerco que os Turcos puseram à fortaleza de Dio nas partes da Índia, defendido pelos Portugueses*, 1589. Notar o prosaísmo do título. Um escrúpulo digno da prosa de anais, um forte sentimento aristocrático relativamente a «espíritos baixos e plebeios» são a mola deste livro, escrito sob a invocação do «Eterno Pai». Francisco de Andrade é também autor de muitas poesias religiosas ou amorosas, dispersas ou inéditas, onde tenta firmar-se sobre ingredientes pobres, principalmente trocadilhos.

Se recapitularmos a evolução do género épico na literatura portuguesa até ao momento em que se acaba de publicar o *Condestabre* (1610), de Rodrigues Lobo, que é um elogio da Casa de Bragança também em estilo de crónica rimada, verificaremos que ela corresponde a uma profunda crise na ideologia da nobreza. O fôlego heróico está efectivamente perdido, deixando apenas como sucedâneo o gosto narrativo ou um sentimento elegíaco recortado contra um fundo de orgulho nobiliárquico exacerbado.

O *Afonso Africano* (1611), de **Vasco Mouzinho de Quevedo Castel--Branco**, assinala uma viragem estilística e ideológica, aliás já a desenhar anteriormente. Nele ainda se faz sentir a influência camoniana, mas apenas no que respeita à fraseologia, ao material primeiro do estilo, pois a matriz do seu poema, como a da *Malaca Conquistada* de Sá de Meneses, é a *Jerusalém Libertada* (1581) de Tasso, o poema por excelência da Contra-Reforma, sobretudo na sua refundição de 1593. Ao prosaísmo cronístico vai seguir-se a alegorização da acção em termos moralistas e religiosos. D. Afonso V é o Varão Forte que conquista, em Arzila, a Cidade da sua própria alma, forçando cinco portas, que são os Cinco Sentidos, mediante a luta entre cavaleiros cristãos e mouros, cujos símbolos heráldicos representam outras tantas virtudes ou vícios opostos. A conquista foi sugerida em sonho por uma Donzela Formosa, que é a Fé; o sulcar do Oceano pelas naus foi a vitória contra as tentações infernais, cujo orientador, o mago Eudolo, consegue a certa altura prender o príncipe D. João, ou seja o Amor, numa ilha de Deleites que o ia perdendo. É escusado continuar o esmiuçamento dos símiles alegóricos, em que a influência de Tasso, quase a sua paráfrase, se sente, por exemplo, na paixão da moura Zaida pelo príncipe D. João. A escolha do tema, que em grande parte pode explicar, pela semelhança de conteúdo, a preferência do modelo tassiano, decorre sensivelmente do propósito de dar uma contrapartida de Alcácer Quibir. Com efeito, o mago Eudolo, depois de vencido, vaticina toda a história de Portugal no Norte de África, detendo-se especialmente no martírio do Infante Santo, que prenuncia o ambiente trágico em que se assiste, no penúltimo canto, ao

destroço do exército de D. Sebastião, com a consabida enumeração dos membros da aristocracia a morrer em beleza. É uma página lutuosa de nobiliário metrificado.

Em *Malaca Conquistada* (1634), de **Francisco de Sá de Meneses** (pertencente a uma linhagem fidalga e quase homónimo de um discípulo imediato de Miranda), que tem Afonso de Albuquerque por herói principal, o modelo tassiano é ainda mais transparente, se possível, apesar de uma forte influência fraseológica de Camões: o mesmo alegorismo, os mesmos enleios amorosos num herói secundário, vindos de uma bela adversária e tramados pelas potências infernais, digressões intermináveis e a fusão do tom épico com a prédica moralista e religiosa, sintoma claro de uma subordinação da cultura especificamente nobre à do clero.

Com a *Anacephaleosis de Monarchia Lusitana* (1624, 4.ª parte 1626, desconhecendo-se a 2.ª e a 3.ª), de **Manuel Bocarro (Francês)** (1588-1622), que viria a judaizar no estrangeiro, introduz-se na epopeia o mito do Quinto Império universal, expressão de um messianismo que atingiu tanto o povo como a aristocracia, alimentado pelas *Trovas* de Gonçalo Anes Bandarra (c. 1540), interpretadas em tal sentido por *Perígrase e concordância* bandarrista (1603) de D. João de Castro, neto por bastardia do seu famoso homónimo, e do qual o P.e António Vieira será o principal intérprete depois da Restauração. Bocarro, que decalca o verso camoniano, apoia-se em recursos astrológicos e cabalísticos. É entre o *Afonso Africano* e a *Malaca Conquistada* que se intercalam os principais poemas de didáctica religiosa em metro épico: *Os Novíssimos* (1623) de Rolim de Moura, e o *Poema sobre S. Tomás de Aquino* (1525) de Manuel Tomás.

Do ponto de vista da doutrina estética, o novo gosto exprime-se por uma polémica, mais ou menos explícita, entre a tendência tassiana e a camoniana, que está na lógica da evolução atrás apontada. Notemos, por fim, que a cruzada antimuçulmana é o assunto da epopeia incompleta *España Libertada* (primeira parte, 1618; segunda parte, edição póstuma, 1673) de Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644), escrita em castelhano, que historia ao longo dos séculos a luta dos povos hispânicos contra os Infiéis.

As alegorias inspiradas na teologia cristã, à maneira de Tasso, não puderam, em suma, produzir um sucedâneo para o impulso humanista que, sob a forma mitológica, animava *Os Lusíadas*. Se já em Camões as paixões criadoras, sem deixarem de exprimir-se, se alienam em grande parte dos homens e encarnam nos deuses, os poemas alegórico-teológicos da escola tassiana esgotam o fundo de experiência e de anseios humanos em elucubrações estéreis, sufocam numa redoma moralista a palpitação dos momentos históricos passados.

Deste fracasso, que sobrevinha ao fracasso das epopeias cronísticas, advêm novos rumos de tentativa épica. A verdade é que o rasto da epopeia camoniana, já de si tão aristocrática de espírito, se não podia apagar, pois estimulava, no plano literário, um ideal de independência nacional cada vez mais definido nas próprias camadas nobres e letradas, à medida que o domínio filipino, na sua crise generalizada, se tornava mais opressivo. Essa ideologia, sob a sua forma épica, vai usar dois recursos principais: o primeiro é uma exploração mais erudita e formalista da mitologia e dos processos da epopeia greco-latina, pois se cuidava que assim se encareceriam melhor os temas, superando, pretensamente, *Os Lusíadas*, por mera receita retórica; o segundo é o recurso ao profetismo cabalista. Quanto aos temas, a exaltação da Casa de Bragança, que encontraremos no *Condestabre* de Rodrigues Lobo e que é geral entre os escritores portugueses seiscentistas de todos os géneros literários, vai ter como curiosa alternativa a exaltação da maior cidade peninsular, em dois poemas que se publicam, pode dizer-se, nas vésperas da Restauração: *Ulisseia* (1636), de Gabriel Pereira de Castro, falecido anteriormente, em 1632, e *Ulissipo* (1640), de António de Sousa de Macedo, que se distinguiria na apologética e na diplomacia da Restauração brigantina. A *Ulisseia* ou *Lisboa Edificada* tem um prefácio do mais importante teorizador do poema épico neste período, **Manuel de Galhegos** (1597-1665(?)), expoente do classicismo formal. Galhegos publicara em 1626, em língua castelhana, a sua *Gigantomaquia*, que trata um assunto mitológico (a revolta dos Titãs contra Júpiter) com toda a castigada estilística da escola gongórica e à base de uma erudição copiosa, que expõe em prefácio. Em 1635 cantara os esponsais do futuro D. João IV no *Templo da Memória*, pomposo epitalâmio de estrutura mitológica, em sextilhas de decassílabos heróicos que fazem desfilar todos os feitos dos Pereiras de Bragança e dos Gusmões de Medina Sidónia. O poema, escrito em vernáculo, traz também um prefácio em que o autor se mostra apreensivo, porque «quem se atreva a sair do mundo com um livro em português, arrisca-se a parecer humilde, pois escreve uma língua cujas frases e cujas vozes se usam nas praças, o que não deixa de ser embaraçoso para a altivez». Agora, no prefácio para o poema de Gabriel Pereira, procura demonstrar a sua superioridade relativamente a *Os Lusíadas*, com vários argumentos que no fundo se reduzem à convicção de estar a Ulisseia muito mais dentro dos cânones homéricos, tal como o autor aliás reconhece, ao anunciar que espera «cantar de Ulisses, imitando Homero». A *Ulisseia* não passa, realmente, de uma imitação tão esteticamente perfeita quanto o permitia o escrúpulo formal, unido a uma tal falta de originalidade, que, desejando regressar a Virgílio e sobretudo a Homero, nem sequer dispensa

as principais soluções formais e fraseológicas dadas por Camões ao problema de transferir o género épico de feições clássicas para a mentalidade moderna e os assuntos históricos.

António de Sousa de Macedo (1606-1682) tratou também a lenda da fundação de Lisboa por Ulisses, mas dentro de outro espírito. Grande entusiasta da Cabala, que anteriormente já inspirara, como vimos, a *Anacephaleosis* de Bocarro Francês, toda a engrenagem mitológica da *Ulissipo* se converte num duplicado das forças intermediárias entre um Júpiter, que figura o Deus Trino, ou um Plutão, sinónimo do Príncipe das Trevas, e os homens. As consabidas falas proféticas de todos os poemas épicos abrangem, neste, não só os feitos históricos da aristocracia portuguesa ao longo dos séculos, mas também a Encarnação de Deus (cronologicamente posterior à acção lendária de Ulisses). O que mais enfada na obra é, precisamente, este compromisso insustentável, decerto mais para o gosto moderno que para o do tempo, entre a mitologia e uma realidade notada, por vezes, o mais prosaicamente possível, como quando, por exemplo, se enumeram no Canto II todas as culturas agrícolas, todas as principais espécies botânicas e zoológicas da região de Lisboa, pelos seus próprios nomes, sem transposição mitológica.

Deixamos para outro lugar os poemas narrativos de assunto brasílico, pois constituem um ciclo que atinge a maturidade já na época arcádica, não obstante ser anunciado desde o século XVI por precursores que Francisco Adolfo Varnhagem enumera, estuda e exemplifica no seu *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850). Contudo, mencionaremos ainda a *Insulana* (1635), de Manuel Tomás, autor também, como vimos, de um poema da literatura profética da Restauração brigantina, que apresenta a originalidade de exaltar, sob todos os aspectos, a ilha da Madeira, donde o seu autor devia ser natural. Manuel Tomás comemorou depois, com *Fénix da Lusitânia* (1649), a Restauração, que aliás foi objecto de numerosos poemas de recorte epopeico, quase todos hoje perdidos. A *Fénix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*, colecções de poesia seiscentista já tipicamente barrocas e só editadas no século XVIII, contêm numerosos poemas narrativos sobre assunto mitológico ou sobre vitórias militares da Restauração, em oitava rima moldada pela influência de *Os Lusíadas*, além de frequentes paráfrases e glosas da épica e lírica camoniana, devidas sobretudo ao Dr. António Barbosa Bacelar. O rasto de influência e imitação de *Os Lusíadas* poderia seguir-se através de toda a história da literatura portuguesa, mesmo posteriormente ao século XVII. As vicissitudes dessa influência, como vimos, acompanham uma crise de ideário por parte das camadas dirigentes, e saldam-se numa inadequada resolução dos problemas estéticos

da epopeia. Podemos dizer que o remate dessa crise, ou seja, a sua liquidação estética, está bem vista no *Viriato Trágico* de Brás Garcia de Mascarenhas, publicado em 1699 mas concluído muitos anos antes, pois o autor falecera em 1656.

Brás Garcia de Mascarenhas, (n. 1596 — f. 1656) que escreveu também um poema, infelizmente perdido, sobre a luta contra os Holandeses no Brasil, teve uma acidentada e picaresca vida, que ele próprio resume no canto XV do poema, em sonho profético do seu herói. Nascido em 1595, de uma família nobre da Beira, junto ao rio Alva, foi preso em Coimbra por motivo de uma aventura amorosa. Evadiu-se no meio de peripécias animadas. Principiou a poetar com os seus primeiros amores, «que amor sem versos é jardim sem flores». Durante nove anos percorre a Espanha, Itália, Flandres, o Brasil, até que, depois de tantas aventuras, «apóstata do mar, a terra beijo», diz ele, regressando à Pátria. Turbulento como era, resolve um litígio com um irmão clérigo à espadeirada, criando fama de valentão, não desmentida durante a guerra pela independência então iniciada, pois ficou célebre a *Companhia dos Leões* que comandou nas Beiras. Um dos mais corajosos feitos que praticou resultou de uma desobediência a ordens superiores, o que mais uma vez o levou à prisão. Aí, à falta de tinta e pena, consegue escrever uma apologia em verso, com letras recortadas de um *Flos Sanctorum* e coladas com farinha. Passada às grades da masmorra e entregue a D. João IV, essa composição valeu-lhe a liberdade. Recolhe-se por fim à aldeia, onde escreve o *Viriato Trágico*, inspirado por musa «mais natural que culta».

Trata-se de uma obra curiosíssima, não como poema heróico, pois, à excepção da metrificação em oitava rima e de umas vagas tinturas mitológicas, infringe as regras e o tom do género, mas como romance histórico, cheio do realismo calejado de um militar veterano que as convenções versificatórias clássicas afinal só prejudicam. Viriato é nele um novo tipo de herói: representa, à maneira do próprio autor, como que uma síntese entre o herói épico convencional e o anti-herói da novela picaresca espanhola. É «bisonho», sem veleidades cavaleirescas na luta: recusa o combate quando convém, e o autor, que abundantemente lecciona, cheio de bom senso, sobre a arte militar, faz a propósito o elogio das retiradas estratégicas:

Não é melhor, antes que o mal suceda,
não ir à luta que leva à queda?
Lute quem sabe, quem não sabe aprenda.

Numa arenga aos Lusitanos, o chefe proclama, em matéria de religião: «A todos os nossos deuses faço votos/que, se não nos ajudam, que não os temos». Viriato encarna verdadeiramente a resistência nacional da Restauração pela pena de um fidalgo que era o aventureiro nato e uma personificação da tradicional guerrilha peninsular.

Ao arrepio de toda a mistificação literária usual do género, este autor guerreiro não nobilita a guerra; considera-a um mal inevitável da condição humana tal qual a conhece, até como aspecto particular da luta constante que impera em toda a natureza física. Os móbeis dela não são generosos: «Vem a parar todo o furor da guerra/no saco [saque] aonde sempre as guerras param». E espanta-se: «Que de instrumentos bélicos inventam/Os homens néscios contra a própria vida»! Quanto à coragem, caracteriza-a assim, com a sua peculiar preocupação de definir conceitos: «Fortaleza não é falta de medo,/antes é medo de cair em falta».

Rìdiculariza, na esteira dos Humanistas, o «vulgo» inconsistente, sem opinião própria, esclarecendo, entretanto, que entende por «vulgo» a escória «dos estados três» da sociedade. Usa imagens inéditas: uma assolação militar é uma «gafanhota» (praga de gafanhotos); uma fuga é uma carreira de cavalos bravios na pampa argentina, que decerto conheceu. Mitifica jocosamente a Ocasião, ou oportunidade, que seria a divindade por excelência de Viriato.

Apesar de certos episódios amorosos de convenção e de alguns brincos formais (trocadilhos, ecos, etc.), o livro raramente sai deste tom comezinho, experimentado e imensamente prosaico.

A inspiração da acção do livro não é mitológica: vem expressamente da *Monarquia Lusitana* de Bernardo de Brito, e por isso as transposições fantasistas só o são segundo os padrões da historiografia posterior. E a infracção das regras clássicas da epopeia está, afinal, em consonância com o assunto do poema, que é o da resistência contra os Romanos, portadores da civilização clássica.

Mencionemos ainda os seguintes poemas épicos seiscentistas: *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, pequeno poema de assunto brasileiro; *Destruição de Espanha* (1671), de André da Silva Mascarenhas, que contém plágios do *Viriato Trágico*, ainda então inédito; *Henriqueida* (1741), de Francisco Xavier de Meneses, sobre o conde D. Henrique.

Bibliografia

I — Cancioneiros editados ou inventariados, colecções de textos

- Como a maior parte das edições de autor não têm um carácter crítico e muitos dos poetas, mesmo dos mais importantes, se encontram praticamente inéditos ou inadequadamente representados nas edições correntes, subsistindo sérias dúvidas, até, acerca do cânone das obras mais conhecidas, é de recomendar o recurso aos cancioneiros recentemente publicados e às numerosas colecções de manuscritos que aguardam publicação e até estudo.

Colectâneas publicadas:

- *The «Cancioneiro de Évora»*, ed crítica e anotada por Arthur Lee-Francis Askins, University of California Press, 1965, já precedida de uma ed. completa deste cancioneiro por José Pedro Machado, in «A Cidade de Évora», 1951, VIII, n.os 23-24 e 25-26, e por uma sua ed parcial, por Victor Eugène Hardung, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875 (Interessa em especial ao estudo de autores de meados do séc XVI, embora contenha algumas composições mais antigas)
- *Cancioneiro de Corte e de Magnates*, ed e notas do mesmo erudito, *ibidem*, 1968 (De especial relevância para os primeiros discípulos palacianos de Sá de Miranda, contém muitos autores espanhóis)
- *The «Cancioneiro de Manuel de Faria»*, ed crítica, introd e notas de Edward Glaser, Münster, Vestefália, Portugiesische Forschungen der Görresgesellschaft, 1968 (O pref está incluído em Glaser, Edward *Portuguese Studies*, Fund C Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1976 Interessa em especial quanto a poetas do período filipino, dando principal relevo ao castelhanizado Diego da Silva y Mendoza, marquês de Alenquer e vice-rei de Portugal, a Martim de Castro do Rio, Estêvão Rodrigues de Castro e Fernão Correia de Lacerda)
- *Cancioneiro Fernandes Tomás*, ed fac-similada, com simples história preambular do manuscrito único, ed Museu Nacional de Arqueologia e Etnografia, Lisboa, 1971 (Especialmente importante quanto a poetas mal conhecidos, como Soropita, Fernão Correia de Lacerda, Martim de Castro do Rio, abrangendo 45 autores diferentes e muitas composições anónimas)
- *Cancioneiro de Luís Franco Corrêa* (1557-1589), reprod fac-similada do manuscrito da Biblioteca Nacional de Lisboa, com apresentação de Maria de Lourdes Belchior Pontes, Lisboa, 1972 (contém *Filodemo*, o 1.° canto de *Os Lusíadas* aparentemente copiado do original, poemas de Camões, Miranda, Bernardes, Francisco de Andrade, D Manuel de Portugal, Jerónimo Corte Real, etc.).
- *The Hispano-Portuguese Cancioneiro of the Hispanic Society of America*, ed. e notas de A. Lee-Francis Askins, Chapel Hill, 1974.
- *The «Cancioneiro de Cristóvão Borges», ed. and notes by* Arthur Lee-Francis Askins, Barbosa e Xavier Ed., Braga, 1979. (Preciosa col já completada em 1578.)
- *Cancioneiro de D Cecília de Portugal*, introd e notas de António Cirurgião, Ed «Revista do Ocidente», 1972.
- A permanência das formas heptassilábicas no séc XVI sugeriu a António Francisco Barata a publicação de uma *Continuação do Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, 1902, que, além de muito discutível no seu critério geral, tem numerosas incorrecções A ed do *Cancioneiro de*

Évora, por Hardung, baseada em parte no mesmo material, é também, praticamente, uma antologia da *medida velha* quanto aos manuscritos utilizados Em 1969, António Rodriguez-Moñino, em *La Silva de Romances de Barcelona*, 1561, Salamanca, deu conta de cerca de oitocentos folhetos de cordel em verso heptassilábico publicados em Espanha no séc. XVI, o que prova a preferência do público pela medida velha.

- No livro de Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e: *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971, encontra-se um extenso inventário de 140 manuscritos de 11 bibliotecas e arquivos portugueses, a que é preciso acrescentar os que se encontram em bibliotecas e arquivos estrangeiros, inventariados pelas ed críticas de A. L.-F. Askins e E. Glaser.
- O vol. de estudo e antologia de Rocha, Andrée Crabbé: *A Epistolografia em Portugal*, ed Almedina, Coimbra, 2.ª ed. 1985, IN-CM, contém textos e bibliografia em prosa de Diogo Bernardes, Francisco Rodrigues Lobo e D Francisco de Portugal.
- Em 1987, Maria Ema Ferreira Tarracha, na Faculdade de Letras da Univ de Lisboa, defendeu uma dissertação sobre *A Poesia Lírica de Fernão Correia de Lacerda — tentativa de estabelecimento do «corpus»*

II — Discípulos imediatos de Miranda; poetas religiosos

1. Textos

- Globalmente, é de notar que a ed. de obras de devoção, de historiografia e mesmo de narrativa heróica (Camões, Jerónimo Corte Real) se antecipa aos da lírica italianizante, que sobretudo corria em colecções manuscritas
- Portugal, D Manuel de: *Obras*, Craesbeeck, Lisboa, 1605, *Poesia de D. Manuel de Portugal, I Prophana*, ed. L. F. de Sá Fardilha, Inst. de Cult. Port., Porto, 1991 (textos inéditos ou dispersos).
- Caminha, Pêro de Andrade: *Poesias*, ed. da Academia das Ciências, 1791, 2.ª ed. consideravelmente alargada com inéditos, por Robert Priebsch, Halle, 1898, reprod. em fac-símile pela IN-CM, 1989
- Bernardes, Diogo: *Várias Rimas ao Bom Jesus e à Virgem gloriosa sua mãe e a santos particulares*, 1.ª ed Lisboa, 1594, reed em 1601, 1608, 1616, 1622, 1770 *O Lima*, 1.ª ed Lisboa, 1596, reed. de 1633 e 1761 *Rimas Várias Flores do Lima*, 1.ª ed Lisboa, 1597, reed. 1633, 1770, e reprod fac-similada da 1.ª ed. com nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, IN-CM, Lisboa, 1985, onde lacunas do exemplar da Bib Nac de Lisboa são supridas pelo recurso a folhas de exemplares no estrangeiro De todas estas obras há ed na col «Sá da Costa», 3 vols , 1945-46, pref e notas de Marques Braga.
- Cruz, Frei Agostinho da *Várias Poesias do venerável P Frei Agostinho da Cruz*, ofic Miguel Rodrigues, Lisboa, 1771 (algumas composições tinham sido anteriormente insertas em obras de doutrina religiosa) *Obras de A Cruz*, pref e notas de Mendes dos Remédios, Coimbra, 1918 No estudo já mencionado de Vítor M P de Aguiar e Silva, pp 53-66, impugna-se a atribuição de 45 composições aceites por Mendes dos Remédios e, em apêndice, transcrevem-se 6 composições suas de um manuscrito inédito Há um vol. de *Poesias Selectas* deste autor, org. e pref. por Augusto C. Pires de Lima, ed. Barreira, Porto, 1941, que se baseia na ed. de Mendes dos Remédios. *Sonetos e Elegias*, Hiena, Lisboa, 1994.
- Perestrelo, Pedro da Costa: *Obras Inéditas dos nossos insignes poetas. Pedro da Costa Perestrelo, coevo do grande Camões...*, ed. de António Lourenço Caminha, ofic António Gomes, Lisboa, 1791, tomo I.

- Quevedo (Castel-Branco), Vasco Mouzinho de: *Discurso Sobre a Vida e Morte de Santa Isabel Rainha de Portugal e outras várias rimas*, ed. Manuel de Lyra, Lisboa, 1597.
- Sotto Maior, Elói de Sá: *Jardim do Céu dirigido a Deus Nosso Senhor*, ed. Vicente Alvarez, Lisboa, 1607; *Ribeiras do Mondego*, 1.ª ed. 1623, 2.ª ed. rev. e pref. por Martinho da Fonseca, Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932.
- Costa, D. Francisco da: *Cancioneiro chamado de D. Maria Henriques*, introd. e notas do P.ª Domingos Maurício, Agência-Geral do Ultramar, Lisboa, 1956. (Contém uma extensa biografia do autor, um seu desenvolvido enquadramento histórico, glossários português e castelhano, além de outras precisões eruditas.)
- Estaço, Baltasar: *Sonetos, canções, éclogas e outras rimas*, ofic. Diogo Gomez Loureiro, Coimbra, 1604.
- Quintela, Diogo Mendes. *Conversão e lágrimas da gloriosa Santa Madalena, e outras obras espirituais*, 1615, reed. fac-similada, com introd. de João de Castro Osório, Academia Portuguesa de Ex-Libris, Lisboa, 1964
- Jorge de Sena, em obra adiante indicada, refere-se a um poema épico ainda manuscrito de Fernão Correia de Lacerda, *Império Lusitano*, que estudou na Biblioteca Pública de Évora.
- Carvalho, J. Ad. de: *No texto do Cancioneiro da Corte e Magnates. Os Psalmos Penitenciais de Jorge de Sotto Maior*, in *Annali* do Instituto Universitario Orientale, XVIII, Nápoles, Julho, 1976.
- Ceel, Bunyant L. *The Religious poetry of Jorge de Montemayor*, Tamesis Book, Londres, 1981
- Cirurgião, António. *Poesia Peninsular no século XVI o seu a seu dono*, Biblos, 1973, Coimbra.

2. Estudos

- Além das observações disseminadas ao longo do livro de Vítor M. P. de Aguiar e Silva, ver:
- Braga, Teófilo: *História dos Quinhentistas*, Porto, 1891, e *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa, II, Renascença*, Lello, Porto, 1914 (Conferir cuidadosamente com estudos posteriores.)
- Rossi, Giuseppe Carlo: *La tradizione del Petrarchismo nelle Letterature Portoghese*, in «Atti» do Convegno Internazionale, Francesco Petrarca, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976.
- Carolina Michaëllis de Vasconcelos analisou com erudição ainda hoje básica os cancioneiros *Fernandes Tomás e do P.ª Pedro Ribeiro em Estudos Camonianos*, I-II, 1922-24, Imprensa da Universidade de Coimbra, e deixou numerosos dados que aqui importam, quer em monografias e edições de autores quinhentistas, quer em trabalhos recolhidos em *Dispersos, I-Vária*, de «Ocidente», 1969
- Sena, Jorge de: *Uma Canção de Camões*, Portugália, Lisboa, 1966 (com o estudo em geral da canção petrarquista de Quatrocentos e Quinhentos), *Maneirismo e Barroquismo na poesia portuguesa dos séculos XVI e XVII*, in «Luso-Brasilian Review», II, 2, 1965 (sobre problemas de periodização e caracterização) incl. em *Trinta Anos de Camões*, I, Edições 70, 1980. *Os Sonetos de Camões e o soneto peninsular*, Portugália, 1969; e *Estudos de História e Cultura*, vol. II, sep. de «Ocidente», em publicação desde 1967 (refere-se aos poetas representados nos cancioneiros recentemente publicados)
- Gama, A. Pimenta da. *Diogo Bernardes, apontamentos genealógicos e biográficos*, in «O Instituto», vols. 57 e 58, 1910-11
- Delfim Guimarães traz várias achegas sobre questões biográficas respeitantes a Diogo Bernardes, in «Arquivo Literário», vols. 1 a 4, 1922-27

- Martins, Mário: *A Poesia Mística de D. Manuel de Portugal*, in «Revista da Universidade de Coimbra», t. 20, 1960.
- Pimpão, A. Costa: *Frei Agostinho da Cruz*, in «Biblos», vol 16, tomo I, 1940.
- Martinez, Maria Teresa Leal de: *Um Cancioneiro de Frei Agostinho da Cruz*, in «Ocidente», vol 82, n.º 406, Fev. 1972.
- Belchior, Maria de Lourdes: *Poesia e Mística: Frei Agostinho da Cruz*, in «Aufsaetze zur Portugiesische Kulturgeschichte», 4.º vol., Goerresgesellschaft, Münster, 1964, incluído no vol da mesma autora, *Os Homens e os Livros — séculos XVI e XVII*, ed Verbo, Lisboa, 1971
- Pires, Maria Lucília Gonçalves: *A Crítica Camoniana no séc XVII*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982
- Cirurgião, António: *A Sextina em Portugal nos séculos XVI e XVII*, «Biblioteca Breve», 126, 1992
- Baião, António: *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa*, vol. I, 2.ª ed. rev. e aum., «Seara Nova», Lisboa, 1936 (sobre o processo de Baltasar Estaço, com transcrição de textos, incluindo três sonetos).

III — Escola camoniana: líricos

1. Edições individuais

- Resende, André Falcão de: ed. incompleta pela Imprensa da Univ. de Coimbra, em 480 pp., incluindo *Microcosmografia* e outros numerosos poemas em decassílabo e redondilha, com notas de rodapé, postas à venda sem capa antes de 1867. As poesias em castelhano estão incluídas em Peres, Domingos Garcia: *Catálogo Razonado biográfico y bibliográfico de autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890. Ver notícia da impressão incompleta e dos manuscritos conhecidos, bem como uma breve antologia, sobretudo de versões horacianas, no livro de Américo da Costa Ramalho adiante mencionado
- Lobo, Fernão Rodrigues (por alcunha Soropita): *Poesias e prosas inéditas*, pref. e notas de Camilo Castelo Branco, tip. Lusitana, Porto, 1868 (publicação muito incompleta e insatisfatória, que à falta de uma ed. crítica deverá ser completada pela colaboração atribuída ao autor no *Cancioneiro Fernandes Tomás* e noutras fontes)
- Castro, Estevão Rodrigues de: *Rimas*, ed. Zanobio Pinhoni, Florença, 1623; *Obras Inéditas de [...] Estêvão Rodrigues de Castro* [...], tomo II de uma col. editada por António Lourenço Caminha, ofic. Filipe José de França, Lisboa, 1792; *Obras Poéticas*, ed. crítica, fixada, prefaciada e anotada por Giacinto Manuppella, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1967 (com bibliografia e fac-símiles dos frontispícios).
- Portugal, D. Francisco de: *Divinos e Humanos Versos*, Lisboa, Craesbeeck, 1652, *Arte de Galanteria*, 1670, de que há uma adaptação prefaciada e anotada por Joaquim Ferreira, ed. Barreira, Porto, 1943, *Tempestades y Batallas de un cuydado ausente*, 1683. Ver referência a inéditos no estudo de Carlos Alberto Ferreira adiante mencionado.
- Tagarro, Manuel da Veiga: *Laura de Anfriso*, 1.ª ed. Évora, 1627; 2.ª Lisboa, tip. Rollandiana, 1788.
- Sousa, Manuel de Faria e: *Fuente de Aganipe y várias rimas*, 1624-27 (7 vols., incluindo éclogas em português).

2. Estudos

- Silva, Vítor M. Pires de Aguiar e: *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971 (Obra fundamental Discute os conceitos histórico-literários em causa, tendo especialmente em vista a lírica portuguesa dos sécs XVI e XVII Dá conta da situação quanto a problemas de erudição textual e procede a um largo inventário dos termos e motivos maneiristas e barrocos. Abundante bibliografia, em parte comentada.)
- Montes, José Ares *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVIII*, ed Gredos, Madrid, 1956
- Ramalho, Américo da Costa. *Estudos sobre o Século XVI*, Fund C Gulbenkian, Centro Cultural Português, 2.ª ed aum., IN-CM, 1983 (Reúne e actualiza investigações anteriores do autor sobre a biografia e bibliografia de André Falcão de Resende, incluindo, corrigido, um romance); e *O Essencial sobre André Falcão de Resende*, IN-CM, 1988 Ver ainda Sauvage, Odette· *L'Itinéraire Érasmien d'André de Resende* (1500-1573), Fund C Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1971
- Miguel, A Dias *«Écloga Penitencial» de Fernão Rodrigues Lobo Soropita*, in «Ocidente», vol 47, 1954
- Ferreira, Carlos Alberto *D Francisco de Portugal, autor da «Arte de Galanteria» Poesias, cartas inéditas e outras fontes manuscritas para o estudo da sua vida e obras*, in «Biblos», 1947 (com resumo de 114 cartas dirigidas por D Francisco a D Rodrigo da Cunha)
- Rocha, Andrée Crabbé *A Epistolografia em Portugal*, 2.ª ed , IN-CM, 1984
- Coelho, Jacinto do Prado *Um Poeta Esquecido Manuel da Veiga Tagarro*, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969, reed 1977
- Bene Orietta del *Manuel da Veiga Tagarro e a língua da «Laura de Anfriso»*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol 4, 1972, Paris
- Carvalho, José Adriano de *No texto do «Cancioneiro de Corte e de Magnates» os psalmos penitenciais de D Jorge de Soto Mayor*, in «Annali, Sezione Romanza», Istituto Universitario Orientale, XVIII, 2, Julho 1976, pp 233-295 (inclui o texto dos salmos segundo um manuscrito da Biblioteca Municipal do Porto)
- Roig, Adrien *La biographie de Pero de Andrade Caminha, d'après de nouveaux documents*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. X, pp 449-492, Paris, 1976.
- Cirurgião, António: *Pedro de Andrade Caminha e a poética*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», 17 (1982), pp. 79-92.
- Dias, Duarte *Várias Obras em Língua Castelhana e Portuguesa*, intr e notas, Fund C Gulbenkian, 1991 (a 1.ª era de Madrid, 1592)

IV — *Poesia épica*

1. Textos

Só se indicam os livros com reed., pois as primeiras eds vêm indicadas no corpo do capítulo

- Corte Real, Jerónimo *Naufrágio de Sepúlveda*, 1594, 1783, 1840; *Segundo Cerco de Dio*, 1574, 1783, *Obras de Jerónimo Corte Real*, introd e rev de Manuel Lopes de Almeida, 1979
- Brandão, Luís Pereira *Elegíada*, 1588, 1785
- Andrade, Francisco de Paiva de *Primeiro Cerco de Dio*, 1589, 1852
- Quevedo, Vasco Mouzinho de: *Afonso Africano*, 1611, 1786, 1844

- Castro, Gabriel Pereira de: *Ulisseia*, 1636, 1642 ou 1643, retocada no sentido da exaltação dos Bragenças (e já não de Filipe III), 1745 (com o texto original restituído), 1827 (duas ed.).
- Meneses, Francisco de Sá de: *Malaca Conquistada*, 1634, 1658, 1779.
- Macedo, António de Sousa de: *Ulissipo*, 1640, 1848
- Mascarenhas, Brás Garcia de: *Viriato Trágico*, 1699, 1846.
- Tagarro, Manuel da Veiga: *Laura de Anfriso*, 1627, 1788.

2. Antologias

- Há uma *Antologia de Poemas Narrativos Portugueses*, com comentários, inventário e excertos por Cabral do Nascimento, Lisboa, 1949; e do *Viriato Trágico* foi feita uma adaptação para crianças por João de Barros, na col. «Os Grandes Livros da Humanidade».

3. Estudos

- Quanto à literatura épica podem ler-se, além da introd. de Cabral do Nascimento à antologia atrás mencionada:
- Figueiredo, Fidelino de: *A Épica Portuguesa no Século XVI*, S. Paulo, 1950, in «Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras» (é a 6.ª ed. de um trabalho sucessivamente refundido pelo autor, sob títulos semelhantes, reed. fac-similada, IN-CM, 1987). Em *A Crítica Literária em Portugal*, Lisboa, 1910, discute a importância das polémicas seiscentistas sobre a epopeia.
- Cidade, Hernâni: *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, 1948 (*vide* crítica por Asensio, Eugenio: *España en la épica filipina*, sep. da «Revista Española», t. 33, 1949, incluso em *Estudios Portugueses*, Fund. C. Gulbenkian, Paris, que contesta a existência de uma épica de resistência antifilipina e aumenta consideravelmente o rol dos poemas narrativos feito por Fidelino de Figueiredo e Hernâni Cidade, reimpresso nos já citados *Estudios Portugueses* do mesmo autor)
- Sena, Jorge de: em *Estudos de História e de Cultura*, vol. II, sep. de «Ocidente» incompletamente publicada desde 1967, analisa um conjunto de poemas narrativos da época filipina, pp. 77-93 e *passim*, e tem uma boa síntese do assunto em *Autonomia Política sobre os Filipes*, coligido em *Amor e outros verbetes*, Edições 70, 1992, pp. 138-153.
- Pires, Maria Lucília Gonçalves: *A Crítica Camoniana no séc. XVII*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1982
- Cirurgião, António: *O Carácter Moralizador de «O Primeiro Cerco de Diu» de Francisco de Andrade*, in «Biblos», 63, 1987, pp. 73-96
- Abordagem geral: Cuesta, Pilar Vázquez: *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, Europa-América, 1988

Capítulo X

Ficção Cavaleiresca e Bucólica, seu Esgotamento e o Gosto de Notação dos Costumes

Na última parte do capítulo anterior, referida à evolução da poesia narrativa, pudemos verificar a instabilidade dos moldes clássicos renascentistas, que só n'*Os Lusíadas* e quase miraculosamente se preservam, graças a um hábil compromisso entre certo naturalismo inerente à gesta transoceânica e a ideologia oficial de cruzada em que ele se vazava. Como hoje facilmente se vê, a catástrofe de D. Sebastião (última esperança heróica do poema), a dissipação dos *fumos da Índia* e o puritanismo religioso imediatamente subsequente à Contra-Reforma (que só com o Barroco se aliviará, depois de assegurada a margem indispensável de ortodoxia e de estabilidade social) — teriam de converter as fanfarras epopeicas em alegoria tassista da exemplaridade ortodoxa.

A novelística vai seguir uma evolução até certo ponto paralela. O romance de cavalaria incorporará um cruzadismo antiturco no *Palmeirim de Inglaterra*, surgido na fase de inflexão da política cultural joanina, para logo se desagregar em alegoria moral e doutrinal. Entretanto, a ficção pastoril deverá também a um autor português o seu mais notável e influente fruto de meados do século, a *Diana*, 1559, de Jorge de Montemor. Mas trata-se de um género particularmente compósito: o fio enredado de uma espécie de odisseia de um pastor (ou dois), a cada passo cruzando a sua trajectória num lacete sobre si própria, em busca da sua pastora, e a enredar-se em sucessivos subenredos análogos; um jogo teatral de quiproquós, de *travestis* e de cabras-cegas sentimentais, com desabafos lacrimosos, descantes e jogos, para repousar o ritmo da intriga, a que não faltam os *reconhecimentos* e até às

vezes os raptos de corsários da comédia clássica; numerosas poesias bucólicas enfiam-se, em colar, nesse cordão enredado que é a intriga central. Dir-se-ia uma écloga ampliada e multiplicada, com alternância de prosa e verso. Encena a apologia permanente da simplicidade arcádica em oposição aos artifícios urbanos ou palacianos. No seu cenário há uma ambiguidade anacrónica entre a atmosfera de bosque sagrado pagão, com os seus templos e mistérios, sacerdotisas, ninfas, situações mitológicas, e o aparecimento de ermitães, entidades e instituições cristãs. Como as éclogas, está recheada de alusões biográficas ao autor e às personagens disfarçadas pelos nomes pastoris. Ora, à medida que a combinatória das peças básicas da efabulação se esgota, o frágil equilíbrio desta pastoral de convenção desconjunta-se, e o autor cruza uma ou mais fronteiras, internando-se na ficção cavaleiresca e, sobretudo, no longo monólogo saudoso de Bernardim e na alegoria exemplarista ou obscuramente alusiva.

Entretanto enraiza-se o gosto do picaresco. Não é bem, em português, a novela do anti-herói pícaro, que entretanto se multiplicava e corria em castelhano, a língua franca do sistema imperial habsburgo, mas algo que ainda não encontra a sua forma literária específica: o quadro pitoresco e folgazão de costumes burgueses ou populares, como aqueles incidentes em que se comprazem Breughel-o-Velho e outros pintores flamengos da mesma época. Encontrámos já esta matéria em Gil Vicente, no *Cancioneiro Geral*, nas cartas de Camões e ultimamente em Rodrigues Lobo Soropita; vamos encontrá-la ainda no teatro de Jorge Ferreira de Vasconcelos, contemporâneo de Camões, que também, e muito significativamente, nos aparecerá como um dos coveiros do género cavaleiresco.

O «Palmeirim de Inglaterra»

As cavalarias imaginárias entusiasmaram a tal ponto o público da Península, que, só no século XVI, produziram-se várias dezenas de romances cavaleirescos, a maior parte deles constituindo os dois ciclos concorrentes dos *Amadises* e dos *Palmeirins*; algumas das novelas tiveram numerosas edições e mesmo traduções ou imitações estrangeiras, e certas personalidades históricas parecem ter sido profundamente influenciadas pelo idealismo cavaleiresco, como D. Sebastião, Carlos V, S.ta Teresa de Ávila e S.to Inácio de Loiola. Descartes ainda apreciou a leitura do *Amadis*.

A impressão em castelhano do *Amadis de Gaula*, em 1508, na redacção de Montalvo, iniciara uma nova e grande vaga de produção de romances de cavalaria, que, graças à tipografia, podem agora atingir um público mais amplo que o da corte.

Esta, no entanto, impõe ao género os seus valores. Perdendo cada vez mais em densidade humana e religiosa, o romance de cavalaria torna-se um espelho dos ideais de galantaria sentimental, de conversação conceituosa, de sujeição ao monarca, e de cruzada. Como a historiografia e a epopeia se encarregavam de elaborar a ideologia da expansão ultramarina, o romance cavaleiresco, correspondendo cada vez menos às realidades sociais e nacionais, entretinha a imaginação do seu público com aventuras que visam de preferência o turco, mas progressivamente inverosímeis, fantásticas, constituindo uma geografia e uma história irreais, com dinastias de heróis impossíveis, modelos de honra, de coragem, de força e de eloquência. Cronologicamente, o primeiro romance de cavalaria desta segunda fase, quase contemporâneo dos autos cavaleirescos de Gil Vicente, é a *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, de que já falámos. Segue-se o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Morais, de que se conhece a 3.ª edição impressa em Évora em 1564-67; do prólogo se infere que a 1.ª edição foi publicada em vida de D. João III (antes de 1557), existindo uma tradução castelhana de 1547. É a mais célebre e interessante novela de um ciclo lançado pelo castelhano *Palmeirim de Oliva* (1511, anónimo). Verifica-se mais uma vez a estreita interdependência da novelística nas duas principais literaturas peninsulares, a tal ponto que chegou a agitar-se a hipótese da prioridade de uma autoria castelhana para este romance, embora a autoria de Francisco de Morais, demonstrada já em 1866 pelo brasileiro Odorico Mendes, tenha sido geralmente reconhecida pelos eruditos espanhóis mais competentes na matéria, como Diaz Benjumea e Menéndez y Pelayo.

Em tempos modernos, o renome desta novela provém de, juntamente com o *Amadis de Gaula*, ter sido poupada pela troça de Cervantes, quando no *D. Quixote*, depois de parodiadas as andanças cavaleirescas, põe os amigos do tresloucado fidalgo da Mancha a lançar ao fogo todos os romances de cavalaria, com excepção dos citados. O seu interesse literário não nos parece extraordinário, contudo. Trata-se de um emaranhado de aventuras de Palmeirim e outros cavaleiros, tão compridas como as do Texas Jack ou dos velhos filmes em 24 partes e tão extraordinárias como as do Super-Homem na banda desenhada: combates e lutas com gigantes, feiticeiros, selvagens, dragões; prisões e libertações; passagens de pontes e outros passos defesos; trai-

ções castigadas; equívocos e reconhecimentos; duelos, torneios, sortes de magia. O herói vence todos estes obstáculos e é recompensado no final. Além destas aventuras que tendem para o miraculoso, oferece exemplos e modelos de cortesania e boas maneiras fidalgas. Vários episódios, nomeadamente a grande batalha final, são inspirados pela ideia de cruzada contra os Turcos. Uma construção sintáctica correcta, tanto na narração como no diálogo cortês (complicada por vezes com considerações doutrinais, como quando se expõem os altos motivos morais do comportamento cavaleiresco), construção que arruma e jerarquiza em frases participiais e gerundivas, como que perfiladas, as circunstâncias secundárias que se embrecham nas orações; a cortesania requintada dos diálogos; a animação da narrativa dos combates, a descrição pormenorizada e por vezes pitoresca de brasões, roupas e festins — eis as principais contribuições do *Palmeirim de Inglaterra* para a prosa literária portuguesa. Mas a toada de encarecimento (sobretudo mediante frases subordinadas consecutivas) torna a leitura do livro demasiadamente monótona para um leitor de hoje.

O grande êxito da obra contribui para a proliferação do ciclo dos Palmeirins e descendentes, que vai até inícios do século XVII, como veremos.

O gosto pelas aventuras cavaleirescas permanece ainda em princípios do século XVII — o que não surpreende se pensarmos que em épocas muito posteriores este tipo de imaginação inspira a ficção geográfica imaginária do século XVIII, o cavaleiresco romântico de Walter Scott, o romanesco de Eugène Sue, Dumas Filho ou mesmo Dickens, a novela de perseguição policial ou de «cowboys», etc. O elemento propriamente cavaleiresco das aventuras é que entra em dissolução. Em 1587 sai a 1.ª edição da *Terceira e Quarta Parte do Palmeirim de Inglaterra, na qual se tratam as Grandes Cavalarias de seu filho o Príncipe D. Duardos II...*, por Diogo Fernandes. O âmbito geográfico das aventuras alarga-se, sobretudo, para o Oriente e para a África, tornando-se ao mesmo tempo mais preciso. Acentua-se o maravilhoso: os seres da mitologia greco-romana vêm misturar-se com a fantasmagoria céltica. Por vezes o romance tende para a pastoral e para o didactismo da cultura clássica. Na *Quinta e Sexta Parte da Crónica de Palmeirim de Inglaterra, na qual se contam as grandes Cavalarias do Príncipe D. Clarisol de Bretanha, filho do príncipe D. Duardos* (1602), por Baltasar Gonçalves Lobato, o protagonista, excedendo tudo o que tinham feito os Palmeirins, Primaleões, Polendos, Duardos, Daliartes, etc., ao longo de todo este ciclo de romances peninsulares, vence em combate todos os guerreiros famosos da Antiguidade, e, por fim, o próprio deus Marte e as Fúrias. O estilo empola-se com latinismos lexicais, num tom constantemente sentencioso, e em narrações lentas e prolixas. Abundam as poesias pastorais e as divisas conceituosas em verso nos escudos dos cavaleiros. O género estava literariamente exausto. Chegara o tempo da caricatura, do *D. Quixote*. No entanto, resta o espólio de mais algumas novelas de cavalaria mais ou menos alegóricas e doutrinantes, em textos manuscritos portugueses que não chegaram a imprimir-se.

JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS

Incluiremos aqui o estudo deste autor, sem embargo de a parte mais importante da sua obra consistir numa série de três «comédias» em prosa, atendendo a que estas, embora, excepcionalmente, pudessem ter sido representadas, se destinam acima de tudo à leitura.

Sabe-se que Jorge Ferreira de Vasconcelos, «criado» da casa dos duques de Aveiro, e cuja família era originária de Montemor-o-Velho, frequentou o meio universitário à roda de 1540, pois que a composição da sua primeira obra, a *Comédia Eufrósina*, que ele diz ter sido realizada em idade ainda tenra, é datável, pelas alusões que contém, de cerca de 1542-1543 e ocorre em ambiente coimbrão. Deste modo, a formação de Vasconcelos é um pouco anterior à de António Ferreira, e a sua aprendizagem coimbrã deve ter aproximadamente coincidido com a de Camões, o que parece confirmado por curiosas analogias estilísticas entre as comédias de Vasconcelos e a prosa dos autos e cartas de Camões, assim como por alusões que lhes são comuns. Posteriormente, Vasconcelos ingressou na burocracia como escrivão da Fazenda Real e da Casa da Índia. Faleceu em 1585.

No género do teatro para leitura escreveu a *Comédia Eufrósina* (1.ª edição 1555); a *Comédia Ulissipo*, cuja mais antiga edição conhecida é a 2.ª, de 1618, sabendo-se no entanto que a 1.ª é anterior a 1561, porque está proibida no índice inquisitorial deste ano; a *Comédia Aulegrafia*, de que só se conhece uma edição de 1619. No género do romance da cavalaria publicou o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, em 1567. Há alusões a outras obras de Vasconcelos hoje desconhecidas, como *Triunfos de Sagramor* (1554); *Diálogos das Grandezas de Salomão* (para instrução do rei D. Sebastião); *Peregrino* (segundo Barbosa Machado, tratava-se de um livro curioso escrito no estilo da *Eufrósina*); *Colóquio sobre Parvos* (composto em 1556).

O *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda* (1567) apresenta-se como «trasladado» de cronistas antigos, e no primeiro capítulo esboça uma imaginária história geral da cavalaria, que abrange os companheiros das andanças de Baco na Índia, os heróis helénicos, contemporâneos supostos de Alexandre e Augusto, os 24 cavaleiros da Távola Redonda arturiana e os 12 pares de França. A segunda Távola Redonda seria a dos companheiros do rei Sagramor, que teria sucedido ao rei Artur. Nos últimos três capítulos opõem-se às cavalarias, já descritas, da Segunda Távola, as dos Portugueses. Neste esquema de base medieval deve ter-se incluído o romance de Sagramor, que o autor redigira antes.

O *Memorial* oferece muitas páginas colhidas na realidade contemporânea do autor. Há uma curiosa descrição de Lisboa, em que se sublinha o branquejar do casario, a abundância de hortas e pomares e a existência da velha fonte termal. A parte interessante do livro é, sem dúvida, a pormenorizada descrição, historicamente verídica, do torneio celebrado na praia de Xabregas, em que fora armado cavaleiro o infante D. João (pai já falecido de D. Sebastião), a cujo casamento e morte o autor consagra uma nota final. Jorge Ferreira descreve-nos os embandeiramentos, palanques, cais artificiais, luminárias, fogos-de-vistas, *toilettes* femininas e masculinas, a multidão apinhada em barcos, empoleirada em árvores e telhados (chegou a haver desabamentos) e o decorrer das cerimónias, esmiuçando sempre o vestuário dos juízes, mantenedores, figuras alegóricas, pajens, músicos e demais comparsas, vindos em parte de terra e em parte de uma urca e outros navios. Recordemos que a ficção cavaleiresca era, desde D. João II, encenada como *momo* ou torneio, dando depois origem a *tragicomédias* vicentinas.

Sente-se bem o intuito pedagógico da novela. Jorge Ferreira de Vasconcelos foi um dos muitos autores portugueses de obras sobre a educação de príncipes: o *Memorial*, dedicado a D. Sebastião, está recheado de sentenças, algumas adequadas ao tempo, como, por exemplo, aquela em que, a propósito de uma temeridade do rei Artur, se censuram os reis que desamparam «o próprio estado por ir conquistar o alheio». Não menos sensível é a influência estilística da historiografia latina, nos retratos das personagens, nos discursos que elas proferem em ocasiões solenes, numa certa minúcia de localização geográfica, de onomástico, de referências à administração régia, a cerimónias públicas, etc.

As três «comédias» de Jorge Ferreira pertencem a um género criado pela *Celestina*, o do teatro em prosa, de acção muito extensa, mas revelam ao mesmo tempo o conhecimento do teatro latino, influências do teatro italiano do Renascimento, quer através das comédias de Sá de Miranda, quer por via directa (o esquema da *Eufrósina* coincide com o de *Philodoxeos* de Leão Baptista Alberti). Também não desdenham a tradição vicentina, da qual conservam alguns ressaibos. No entanto, a preocupação propriamente dramática é muito menor em Jorge Ferreira do que no seu modelo italiano; as comédias perdem em acção o que ganham na caracterização de personagens, de ambientes vários e de concepções de vida, pela conotação da fala e por numerosos adágios ou rifões. Este aspecto descritivo e analítico das comédias de Jorge Ferreira ainda mais as aproxima do romance de costumes e as distingue do teatro propriamente dito.

A preocupação de retratar meios e tipos sociais é neste autor um propósito consciente e até programático. A todas as três comédias se poderia aplicar o que ele diz no prólogo da *Comédia Aulegrafia*:

«Nesta selada portuguesa vereis várias diferenças e certezas que passam em costume por estes bairros. Donde deve notar-se e advertir-se que as calidades e epítetos atribuídos em singular a toda a espécie de pessoa aqui introduzida competem geralmente ao género de tais espécies. Convém a saber, declarando-me: Quando se pinta ũa espécie de cortesão ou cortesã, que dizemos especiais, ao natural de suas artes e modos, principal e singularmente, entende--se em geral por o género de tais pessoas. Ca do particular nada se trata, porquanto seria odioso e alheio do estilo cómico moderno [...].

Este é o primeiro fundamento de sentirdes esta música. E o segundo seja que tudo o que estes ministros dizem é um decorado manuscrito do que comummente se diz, pratica e trata entre os que por eles se representa [...]».

Contrariamente ao que sucede com o teatro clássico, que pretende apresentar no palco o comportamento de um homem universal, as obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos, de acordo com o programa acima enunciado, estão cheias de pormenor local e epocal, e apresentam tipos próprios de cada meio, que vivem e se explicam por ele.

Em Coimbra e em vários meios desta cidade decorre a acção da primeira, em data, das comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, a *Eufrósina* (nome grego, que designa uma das Graças, podendo representar-se por *Alegria*). Zelótipo, cortesão, mas da escala inferior da nobreza, ama Eufrósina, filha de um grande senhor. O recato da pretendida e a sua alta jerarquia são um obstáculo difícil ao empreendimento do apaixonado. Tem ele por confidente Cariófilo, experiente conquistador de mulheres, que, além de diversas aventuras com raparigas de cântaro e criadas, está empenhado na conquista da filha de um ourives cristão-novo, por intermédio de uma alcoviteira. Enquanto Zelótipo tende a idealizar o amor e julgar inacessível o seu objectivo, Cariófilo propõe-lhe uma táctica amorosa que consiste em mobilizar certa intermediária, Sílvia de Sousa, uma dama de companhia da pretendida e prima do pretendente, para conseguir de Eufrósina uma entrevista nocturna que a comprometa e coloque o pai perante o facto consumado. Uma carta, cuidadosamente redigida de colaboração pelos dois amigos, desperta a curiosidade, a ansiedade e por fim o desejo da donzela, oprimida pelo isolamento em que a encerrava o pai (ausente a pretexto de uma peregrinação a Santiago de Compostela). A situação que se cria entre os dois apaixonados remata num casamento clandestino. O pai de Eufrósina, ao regressar, tenta desfazer esse

casamento, recorrendo para isso, mas em vão, às artes de um célebre homem de leis, o Dr. Carrasco. Finalmente, tem de contentar-se com o genro imprevisto. Por seu lado, o sabido Cariófilo, que soube conduzir este negócio, deixa-se surpreender em flagrante pelo pai da sua «rapariga», e é forçado a casar com ela, quando da filha do ourives pretendia apenas a fruição de uma aventura. Mas acaba por se resignar gostosamente. A parte propriamente psicológica da novela ocupa pequeno espaço da comédia, mas tem interesse incontestável: trata-se do enamoramento de Eufrósina, que se desenvolve em luta com a timidez e o pudor de donzela encerrada e inexperiente, através de fases que começam na curiosidade e acabam no desejo irreprimível, embora medroso. É até certo ponto o mesmo processo que Bernardim Ribeiro soubera já descrever. Tem interesse também sob o ponto de vista psicológico a situação em que se encontra a intermediária Sílvia de Sousa, dividida entre a dedicação pela ama e a ternura que sente pelo primo. Como também já apontara Bernardim Ribeiro, a intensidade irreprimível do desejo feminino está relacionada com o «encerramento» em que viviam as mulheres, quer dizer, a reclusão doméstica em que as confinavam os pais (ou os maridos). Mas é muito diferente, na *Eufrósina*, o comportamento das mulheres da aristocracia e o das do povo.

Os episódios, com efeito, decorrem em diferentes meios: ora na casa de Eufrósina, ora entre a juventude boémia, ora entre a criadagem, inclusive as moças que vão lavar ao rio. Na caça às moças cruzam-se os estudantes ou nobres valdevinos com os «mecânicos» futricas. Cada um destes meios é caracterizado pela sua linguagem própria e por reacções peculiares. As fórmulas de saudação e tratamento, as superstições, as cantigas, os anexins, a liberdade de linguagem — tudo isto varia conforme o lugar onde a acção se passa. Interessa muito notar que neste ambiente coimbrão, carregado de cor local, não faltam ecos do mundo exterior. Assim, cartas enviadas da Índia pelo irmão de Sílvia mostram-nos a mentalidade do nobre em busca de fortuna na guerra ou nos empregos do Ultramar. Uma carta recebida da Corte, que estava em Almeirim, põe-nos a par de certas aventuras e passatempos cortesanescos.

Outro aspecto saliente da *Eufrósina* é a discussão ou o comentário de certos tópicos muito em voga, como o Costume e a Mudança, as Letras e as Armas, e sobretudo o Amor activo e o Amor contemplativo, isto é, o amor que procura a simples realização sexual ou aquele que prefere a sublimação espiritual. O contraste mais saliente ao longo da obra é o dos dois amigos, Zelótipo, representante do amor segundo o modelo trovadoresco e cavaleiresco, tímido e sofredor,

de «altos pensamentos»; e Cariófilo, que se diz «mais calaceiro de pernas de rio que um minhoto de tripas», e que pretende apenas «lançar o arpéu onde ferre», e não guindar-se a enlevações e castelos de vento.

A segunda comédia de Vasconcelos, *Ulissipo*, foi já escrita em Lisboa, depois de 1554. Só se conhece a 2.ª edição, expurgada pela censura inquisitorial, de 1618. O autor propõe-se estudar a classe média de Lisboa, a propósito da família de um cidadão (isto é, burguês), chamado simbolicamente *Ulissipo*, vem a ser, Lisboa.

É um pai que tem aventuras clandestinas nas hortas da então arrabaldina Mouraria, mas impõe a maior severidade em casa, forçando a mulher e as filhas à reclusão doméstica. A mãe não tem outro escape senão as devoções supersticiosas e escassas relações, quer com uma vizinha que se encontra em iguais circunstâncias, quer com uma «beata» (por imposição da censura, designada como «viúva» na 2.ª edição), que é uma alcoviteira de ares respeitáveis. Há ainda um filho que vive na estroina, e anda de amores com Florença, rapariga explorada pela própria mãe e sustentada por um comerciante rico casado. As filhas espreitam pela janela os rapazes que passam na rua, e por intermédio da «beata» acabam por entrar em relações com dois galantes, a ocultas dos pais. As diversas pontas desta estrela que tem por centro o burguês Ulissipo desvendam-nos assim toda uma comédia burguesa de Lisboa que decorre, em parte, no plano decente e legal do namoro entre rapazes e filhas-família casadoiras, em parte no plano clandestino ou desqualificado das mulheres mantidas pelos burgueses, dos rufias e dos parasitas que os servem como intermediários. No remate, as filhas de Ulissipo casam com os seus pretendentes; a amante casa com o criado dele, ficando à disposição de ambos; o filho amanceba-se com Florença, que continua a ser protegida e paga por outro burguês, amigo e conivente de Ulissipo. Este fica planeando despachar o filho para a guerra, em Mazagão, ao mesmo tempo que o rapaz fica aguardando a morte do pai para dispor da herança e casar com Florença.

É, como se vê, um depoimento sem concessões sobre as taras da célula familiar burguesa no século XVI, só comparável pelo seu pessimismo ao *Auto da Índia* e à *Farsa de Inês Pereira*, ou ao *Primo Basílio* numa época posterior. Paralelamente, a obra abre uma janela sobre o meio das «mundanas» ou «cortesãs», «mancebas», proxenetas, rufias, intermediários, etc., sustentados em última instância pelo dinheiro dos burgueses. Embora a comédia latina contribua certamente para este aspecto de *Ulissipo*, documentos como as cartas em prosa de Camões corroboram a sua verosimilhança.

A intriga é muito mais complexa e enredada que a da *Eufrósina*, e isso resulta do próprio facto de o autor querer dar-nos, não já a história de um par de amantes, mas a de uma família. Também em comparação com a primeira comédia, o autor mostra-se muito menos interessado pela psicologia do sentimento amoroso, e muito mais pelo comportamento das personagens como tipos sociais. Os temas de discussão, como o do Amor contemplativo e do Amor activo, deixam de presidir à estrutura da obra e aos contrastes de personagens, embora continuem a constituir tópicos de conversação entre eles. Subsiste o uso frequente de rifões e adágios, mas com mais equilíbrio. Em resumo, o autor parece ter querido fazer obra de tipificação estrita. A terceira comédia de Vasconcelos, editada postumamente em 1619, intitula-se *Aulegrafia* (isto é: «descrição da corte»), e «pretende mostrar-vos ao olho um rascunho da vida cortesã», segundo se diz no prólogo. *Aulegrafia* é o nome de uma dama que orienta a vida amorosa da jovem Filomena, desgostosa de um antigo apaixonado, encaminhando-a para novo galante que pretende seduzi-la, mas se deixa cair no laço do casamento, armado pelas duas mulheres. A par disto, assistimos aos devaneios amorosos de dois criados e de dois senhores. Grasidel de Abreu, o pretendente de Filomena, tem também o seu confidente. O que mais parece interessar o autor é o espírito e a linguagem dos diversos escalões palacianos, daí resultando o abuso do processo clássico dos confidentes, mediante o qual cada protagonista faz conhecer o seu sentimento do amor, as suas preferências literárias, as suas pretensões hierárquicas, etc. A linguagem cortesanesca, com um gosto marcado pelo preciosismo e pelos jogos de palavras, desempenha papel relevante nesta comédia. Embora, segundo o *Momo* do Prólogo, as falas dos protagonistas sejam «um decorado transunto do que comummente se diz, pratica e trata» entre os cortesãos, não restam dúvidas acerca da visão humorística do autor.

É enorme o valor documental das comédias de Vasconcelos para o historiador dos costumes, das instituições e até da vida económica: fórmulas de saudação e tratamento, modas, superstições, cantigas em voga, valor dos rendimentos, preços de géneros, etc., etc.; mas elas são muito mais do que um repositório filológico e histórico. Em todas estas comédias se revela uma admirável capacidade de observação social, um sentimento vivo de diversidade dos meios, das mentalidades e das linguagens, e um poder de vivificação também notável. Dir-se-ia um Gil Vicente menos genial, mas também mais minucioso e com um sentido menos formular ou ético do quotidiano, que se tenha exprimido em prosa e assimilado recursos da comédia latina e renascentista. Nelas entram também largamente os ventos do Renascimento: uma atitude livre e superior-

mente irónica perante o comportamento das várias espécies sociais faz pensar no *Elogio da Loucura*, de Erasmo. Este erasmismo, que critica as devoções supersticiosas, suscitou a desconfiança da Inquisição e levou ao Índex primeiramente a *Ulissipo* (1561) e mais tarde a *Eufrósina* (1581). É de assinalar ainda outro aspecto comum às três comédias: a defesa das mulheres contra os preconceitos que postulavam a sua «maldade» e inferioridade, e contra os costumes patriarcais que as reduziam à reclusão doméstica e à tutela masculina. Por este lado, as comédias valem como refutação antecipada da doutrina patriarcal e antifeminista de Francisco Manuel de Melo na *Carta de Guia de Casados*. Perante o amor, Vasconcelos mantém a sua superior e desenganada ironia: o amor é uma força real e poderosa constantemente presente no comportamento dos homens, mas assume subjectivamente formas sempre ilusórias. O amador cavaleiresco, que diz amar a sua dama espiritualmente, só consegue chegar ao fim dos seus desejos utilizando as artes de um prático sedutor de mulheres. Mas o sedutor inveterado, que se julga ao abrigo de paixões, acaba por se comprometer ao ponto de se unir pelo casamento à mulher que pretendia desfrutar. Ligado a tudo isto, o principal interesse das comédias reside ainda no facto de nelas se intentar uma experiência linguística e estilística que pode considerar-se uma das mais ricas de toda a literatura portuguesa. Parece ser fito do autor captar a linguagem viva aos seus diversos níveis — desde a rua à corte — e, depurando-a, condimentando-a e passando-a ao crivo da erudição humanística, forjar um estilo literário novo, simultaneamente moderno e castiço, popular e culto. Essa experiência pode considerar-se admiravelmente conseguida, ao ponto de as comédias de Vasconcelos se contarem entre as mais completas e apuradas realizações das virtualidades da língua portuguesa.

Antes de Garrett, é nos diálogos da *Eufrósina* que encontramos a notação de falas com subentendidos, suspensões, reticências; talvez nem seja arriscado ver a influência de certas cenas desta «comédia» em algumas do *Frei Luís de Sousa*. A aguda consciência estilística de Vasconcelos manifesta-se também na sua sensibilidade às diferenças de registos, quer resultantes do tempo e da moda literária, quer da condição social, quer do tipo psicológico da personagem. Assim, ao sedutor prático, no género de Cariófilo, ocorrem frequentes imagens que evocam o prazer da mesa: — «Estes [diz o criado Miranda referindo-se a fidalgos que só falam de olhos e suspiros] não são para saber tratar ũa dama cristalina, feita de leite, que eu comeria como requeijão». Em contraste, os amadores de alta hierarquia, que se conformam com o molde cavaleiresco e petrarquiano, usam largamente do «falar derivado», isto é, dos equívocos e jogos de palavras, como «mouro», ora no sentido de infeliz (evolução do primi-

tivo significado de mouro escravo), ora no sentido de *morro*. Outro contraste frisado nas comédias trava-se entre o estilo «antigo», na rota de Juan del Encina, e o estilo «moderno», que descreve a dama nestes termos: «Os seus olhos são cometas. Pois o rosto? É de estrela boieira pondo-se o Sol. Cabelos? Não há mais lindo alcaneve. As mãos? Não venham alféloas de açúcar refinado.»

Os efeitos que Vasconcelos tira da língua falada (e particularmente da falada na corte) evidenciam que ela dispunha de muitos recursos inaproveitados pela língua escrita, tanto a tradicional como a de imitação clássica e italiana. Assim, enquanto a língua escrita só nos oferece retratos convencionais, segundo o modelo literário petrarquiano, sem individualização física, Vasconcelos mostra-nos que já em meados do século XVI a língua falada estava apta a retratos humoradamente pitorescos, como o deste concentrado:

«Germínio: — Que dizeis àquele belo rosto? Parece-vos que pudera Apeles tirar a sua Vénus? — Artur: — Bom está... Quisera-lho eu porém sobre o comprido, e não tanto de feição de joelho... — Germ.: — Oh! Mas matizai-a! Vós quereis o que ninguém tem. Bom é olhos castanhos rasgados, com o seu escabeche de tredice grave. Bom é, também, beicinho derrubado e morder bem o freio. Bom, barbinha com cova e papadinha ao pé. Pois orelha? Assentai que é viva como azougue. Eu não quero mais do mourisco: vós sereis de outras divindades...»

Da mesma forma, Vasconcelos antecipa-se a Tolentino ao surpreender gestos e atitudes como as de damas de palácio aguardando que chegue o galante:

«Vos esperam: seus olhos de esguelha, ar no peito, tento no descalçar da luva, guedelha descuidada, compondo a gorgueira, chamando a modo de perdigão para as amorosas telas, e bem adargados da amorosa arte.»

Em contraste com a língua escrita, Vasconcelos usa uma frase nervosa, de períodos curtos, avessa à rotundidade e à simetria oratórias; metáforas e imagens de uma riqueza, novidade, imprevisto e graça surpreendentes, colhidos na navegação, no jogo, na caça, na culinária e noutros aspectos da vida quotidiana. Mas é evidente que, se ele quis surpreender a língua corrente no propósito de oferecer aos leitores um panorama realista da sociedade, essa mesma língua se tornou nas suas mãos um material de arte intencionalmente trabalhado. A sua prosa — e nisto a experiência de Vasconcelos preludia a de Aquilino Ribeiro — realiza um aproveitamento artístico, mediante selecção, concentração e desenvolvimento imaginativo inédito, da língua falada. Mostram-no, além de numerosíssimas imagens e metáforas, além do próprio ritmo nervoso e enérgico

da frase, o gosto dos ditos conceituosos e das sentenças, como esta, que formula de modo subtil um pensamento mais tarde celebrizado por Pascal («la coutume est une seconde nature»): «o costume de longe é outra natureza, que a vence».

Sob o ponto de vista da evolução do gosto literário, as «comédias» de Vasconcelos constituem um documento capital para o estudo das origens do estilo barroco. Mostram, com efeito, que havia já na primeira metade do século XVI um estilo palaciano, mais ou menos coloquial, caracterizado pelo uso frequente dos jogos de palavras (o «falar derivado»), pelo gosto da linguagem metafórica, das imagens novas, por hipérboles formulares (os «seus olhos são cometas», por exemplo), pelas sentenças conceituosas, e ainda por certa brevidade e concentração.

É este estilo, porventura, o que já transparece em Sá de Miranda, mencionado na *Aulegrafia* pelo «seu estilo sentencioso, mui limado e novo»: e é ele também que, sobrepondo-se ao estilo clássico e combinando-se com a tradição escolástica medieval, vem a dar origem ao estilo «engenhoso» do século XVII.

E eis o que explica a voga e a influência profunda das comédias de Vasconcelos. A *Eufrósina* teve quatro edições em onze anos (1555-66), e a interrupção desta carreira brilhante deve-se certamente à intervenção da censura inquisitorial. Rodrigues Lobo conseguiu ainda reeditá-la, alterando-a, em 1616. Os autos da chamada «escola vicentina» recorreram às comédias de Vasconcelos como a um repositório de formas linguísticas, provérbios, situações e tipos. No *El-Rei Seleuco*, de Camões, há imitações e decalques flagrantes da *Eufrósina*, sendo de notar a afinidade do estilo em prosa de Camões com o de Vasconcelos, cuja continuidade directa já conhecemos das cartas e outros textos de Soropita. D. Francisco Manuel de Melo conta-se ainda entre os admiradores das comédias. O interesse pela *Eufrósina* passou a fronteira: há uma tradução castelhana de Fernando Ballesteros y Saavedra, de 1631, e Lope de Vega inspirou-se nela para a composição de *La Dorotea*. Em parte, esta voga deve-se certamente ao facto de Jorge Ferreira de Vasconcelos ter conseguido realizar, quer na sua prosa, quer na inspiração geral das suas comédias, uma síntese da tradição e do humanismo de acordo com o gosto do público culto da sua época. Nessa síntese reflecte-se o facto de que a cultura portuguesa quinhentista, sem embargo da forte consciência da sua personalidade, é também profundamente peninsular. O estilo seiscentista tinha raízes, tanto em Portugal como em Espanha.

FRANCISCO RODRIGUES LOBO

Entre os discípulos de Camões, mas distinguindo-se dos anteriormente estudados pela consciência teorética dos padrões estéticos a que visava, conta-se Francisco Rodrigues Lobo. Algumas das suas obras exercem um papel importante na formação do estilo barroco peninsular, sem que ele deixasse de ser uma personalidade muito característica da escola camoniana. A sua inserção neste capítulo justifica-se pela posição central que ocupa na ficção bucólica maneirista, embora não possamos deixar de o ter em mente como teorizador ou preceptista da literatura, e ainda como poeta lírico.

Vida e obras

A descoberta, cerca de 1930, do processo inquisitorial de Miguel Lobo, irmão do poeta, permitiu verificar que a Inquisição lhe atribuía «três quartos de nação» (isto é, de sangue judaico), visto que o pai, André Luís, era cristão-novo de Leiria, tendo chegado a gozar da categoria de escudeiro-fidalgo, e a mãe «meia cristã-nova». Nascido talvez em 1574, formou-se em Direito, em Coimbra, recebeu ordens menores, e após uma vida mal conhecida, na qual não consta que tivesse exercido cargos a que dava acesso o seu diploma, e grande parte dela passada na sua terra natal, morreu em 1621, afogado, numa viagem de barco entre Santarém e Lisboa. O facto de tomar ordens sacras não garante a ortodoxia do seu catolicismo, pois em diversos processos de que a família foi vítima, depois da sua morte, consta a presença de clérigos católicos em sessões rituais hebraicas, facto que aliás se verifica em vários outros processos inquisitoriais. Mas o facto de ser considerado «cristão-novo» pela Inquisição nada significa quanto à heterodoxia do acusado: o processo inquisitorial não oferecia garantias de credibilidade. O retrato que lhe é atribuído (aliás duvidosamente) parece conter símbolos judaicos na ornamentação. Diversas alusões nas suas obras mostram-no-lo ligado com a nobreza, ou fosse por via das relações paternas ou graças à camaradagem coimbrã. Várias das suas obras são dedicadas a nobres, especialmente ao duque D. Teodósio II e a seu irmão D. Duarte, marquês de Frechilha e Malagão, os dois principais representantes da Casa de Bragança, cuja genealogia exalta no *Condestabre*. Isso valeu-lhe, por parte do duque, uma pensão que consistia no rendimento de um priorado em Porto de Mós.

O espólio literário de Rodrigues Lobo apresenta-o absorvido numa actividade assídua de publicista profissional, a cultivar diversos géneros, a editar até algumas obras alheias, a procurar certos temas de interesse oportuno e susceptíveis de remuneração material, como a viagem de Filipe II a Lisboa em 1620.

Quando estudante em Coimbra, Rodrigues Lobo estreou-se nas letras com o *Romanceiro* (1596), onde se apresenta como o inaugurador em Portugal deste género de suposta origem popular castelhana, em verso narrativo, quinário ou septenário, de rima toante, aristocratizado por Lope de Vega, Espinel, Góngora e Salinas (autores mencionados na obra) e que podia

considerar-se uma variante da convenção bucólica, admitindo a substituição dos zagais e zagalas por mouros ardentes e mouras esquivas. Os «romances» de Rodrigues Lobo, que têm por tema a «vida escolástica», isto é, as atribulações picarescas do estudante boémio e necessitado, são quase todos em língua castelhana e revelam afinidades com o Góngora inicial. É pois sob um signo castelhanizante que Rodrigues Lobo inicia a sua carreira. Posteriormente, porém, e já em 1600, data em que foi aprovada pela censura a *Primavera* (1.ª edição 1601), romance bucólico no estilo de Sannazzaro, acentua-se a herança camoniana. É esta que passa a dominar, embora influam também no poeta outros quinhentistas como Miranda e até Gil Vicente. Isto mesmo se confirma nas *Éclogas*, editadas em 1605, e no poema épico *Condestabre de Portugal*, saído em 1609, mas já pronto em 1603. Na continuação, porém, da *Primavera*, *O Pastor Peregrino*, obra autorizada em 1604, saída em 1608, e *O Desenganado*, saído em 1614, verifica-se, por vezes, uma tendência para regressar à maneira do Romanceiro. A partir de 1614 predominam as obras em prosa: reedição da *Eufrósina* «emendada» (para escapar à proibição inquisitorial) em 1616; *Corte na Aldeia* em 1619. Veremos adiante o significado desta última obra. Rodrigues Lobo volta à poesia em 1619 com *La Jornada del Rey D. Filipe III a Portugal* (edição 1623), série de 50 «romances» comemorativos, interessantes como descrição minuciosa das festividades preparadas para a recepção daquele monarca. Aqui acusa-se, de novo, um estilo de tradição castelhana, numa obra que aliás dir-se-ia contradizer o insistente apostolado nacionalista do seu autor, patente no *Condestabre* e na *Relação das Cortes presentes* (manuscrito datado de 1612, que pode considerar-se como sátira ao domínio castelhano), e que destoa também, pelo uso da língua castelhana, do culto que, como veremos, a *Corte na Aldeia* consagra à língua portuguesa. Talvez Rodrigues Lobo quisesse, com a *Jornada*, defender-se da acusação de antifilipismo. Desta forma, o que parece nele mais autêntico é a sua tendência camoniana, embora conjugada com outras tendências maneiristas. Além da obras indicadas, publicou *Elegias de Devoção*, obra perdida, mas anunciada na 1.ª edição da *Corte na Aldeia*; e deixou inéditas *Cartas*, *Cartas dos Grandes do Mundo*, e *Hospital de Cupido*.

A teoria do Barroco na «Corte na Aldeia»

A *Corte na Aldeia* (1619), uma das mais tardias e a mais amadurecida das obras de Rodrigues Lobo, é o melhor ponto de referência para o estudo da formação do estilo barroco na literatura portuguesa. Esta obra contribuiu muito para educar o gosto das gerações cultistas portuguesas. Francisco Manuel de Melo presta-lhe as suas homenagens; e Baltasar Gracián, teorizador do conceptismo peninsular, saúda-a qualificando-a de «livro eterno».

Constituem-na dezasseis diálogos didácticos sobre os preceitos da vida de corte, em que participam, além do dono da casa, antigo membro da corte, um «Doutor» letrado, que ocupara cargos na magistratura, um «Fidalgo mancebo», um Estudante curioso da Poesia, um Velho «não muito rico» (Solino), de extracção mais popular, ao que parece, antigo servidor de um

dos «grandes da Corte», ao qual compete, na função de «cardeal-diabo», a crítica céptica, terra-a-terra. Pelo plano, pela feição didáctica e por outros aspectos (discussão da superioridade das armas ou das letras, e temas análogos) inspira-se no célebre *Cortesão* de Castiglione, que tanta influência exerceu na Península, sobretudo desde a sua tradução por Boscán (1534). Mas, tanto pela informação como pelas intenções, a *Corte na Aldeia* afasta-se muito do seu modelo. José Adriano de Carvalho discute em vários estudos as possíveis fontes do livro como preceituário de comportamento cortês, desde os tratados latinos de retórica e Erasmo até *Il Galateo* (1558) do italiano Giovanni della Casa, sua adaptação espanhola (1593) por L. Gracián Dantisco, *Piazza Universale* (1585) de T. Garzoni, sua adaptação espanhola (1615) por C. S. de Figueiroa, entre outros. Ressalta a reduzida margem de originalidade de Rodrigues Lobo em tal matéria. No fecho do último diálogo o autor anuncia a sua intenção de continuar a obra, editando dentro em breve outra série de diálogos, o que parece não se ter verificado.

Um dos aspectos importantes da *Corte na Aldeia* consiste em dar uma expressão da resistência contra a absorção castelhana. Dedicada ao irmão do duque de Bragança, dá razão ao desgosto que sentem a nobreza de sangue e a de cargo com o desaparecimento da corte portuguesa: «retirados os títulos pelas vilas e lugares do Reino, e os fidalgos e cortesãos por suas quintãs e casais, vieram a fazer cortes nas aldeias, renovando as saudades da passada, com lembranças devidas àquela dourada idade dos Portugueses». O livro destina-se, portanto, a servir de incentivo e padrão à cortesania dos paços e solares senhoriais, que efectivamente vieram no século XVII a animar numerosas academias literatas, e sugere na dedicatória uma vaga esperança da restauração em torno da casa ducal de Bragança, ao achar meio de tratar os Braganças como «príncipes», lembrando que descendem dos reis da corte extinta. O tom patriótico vibra principalmente na apologia insistente, quase religiosa, da língua portuguesa, para a qual o livro contém numerosos preceitos estilísticos. Destes é exemplo o próprio texto, redigido com extremo apuro, e que constitui, pela frase elíptica e preciosamente cortês, e por ser repositório de provérbios e graças idiomáticas, um paradigma de prosa académica.

Por outro lado, é de notar que entre os seus interlocutores só se conta, ao que parece, um aristocrata de sangue (D. Júlio), pois os outros, embora com possibilidades de acesso à corte régia, ou mesmo já com o seu trato, representam sobretudo a nobreza de cargo que ascende, através, principalmente, dos degraus da universidade, às magistraturas e outras altas funções públicas, civis ou militares; não faltando um interlocutor de extracção mais popular que desempenha um papel muito importante. Os três últimos capítulos discutem e acabam por equiparar os méritos relativos das educações feitas na corte, no exército e na universidade (esta última reservada, como esclarece, aos «filhos

segundos e terceiros da nobreza», aos «dos homens honrados e ricos» e aos «religiosos escolhidos nas suas províncias», ou secções nacionais de ordens regulares). Verifica-se, portanto, que toda a vasta doutrinação de cortesia deste volume se destina a uma aristocracia muito permeável aos intelectuais burgueses.

A obra exclui assuntos religiosos e políticos, e abrange tudo o que respeita à redacção de missivas, à arte de conversar, de executar diligências pessoais ou oficiais, incluindo as diplomáticas, às boas maneiras, fórmulas de tratamento mais ou menos cerimonioso, à arte de galantear, etc. Além disso, discute géneros e estilos literários e questões de ética aristocrática, nomeadamente vantagens e limites da cortesia, da liberalidade, da vida amorosa e das preocupações da ambição. Pelo quadro de valores que exalta (a *liberalidade* dadivosa e o amor sentimental em oposição à avareza argentária, a *discrição* ou agudeza de engenho, a cultura literária, o requinte de convivência, o patriotismo idiomático, a bravura militar), vê-se bem que o livro tem em vista a formação de um escol nacional, em que a nobreza de cargo, distanciando-se das suas origens burguesas, se fundisse com a de linhagem.

Para nos limitarmos às questões de doutrina literária, registemos, antes do mais, a predilecção pela literatura didáctica e pela epistolografia, embora certas personagens produzam apologias interessantes do romance de cavalaria, da historiografia e da poesia. Tal predilecção não surpreende no conjunto das obras de Rodrigues Lobo, pois, como veremos, as suas produções líricas, pastoris e épicas tendem sempre para a exposição didáctica dialogal. Vimos que coleccionou e traduziu (com um ou outro retoque no sentido do estilo académico) *Cartas dos Grandes do Mundo*, e publicou algumas das suas próprias cartas, que em grande parte são exercícios de estilo conceituoso e mordaz. Rodrigues Lobo aparece-nos, deste modo, a satisfazer o gosto de escrever cartas para a posteridade, a pretexto de um destinatário particular, gosto tão característico do século XVII, e que se diria herdado do patriciado romano (Plínio-o-Moço é o mais típico precursor do género, como do gosto das dissertações e recitativos académicos). Os preceitos da *Corte na Aldeia* sobre a epistolografia, que tudo regulam desde o endereço no sobrescrito até às fórmulas de fecho e à assinatura, abrangem normas gerais de estilística, tal como, noutra parte da obra, sucede com os preceitos da conversação galante.

Mas, sob o ponto de vista estilístico, a matéria mais importante vem a propósito dos *encarecimentos* e dos *ditos graciosos e agudos*, nos diálogos V e XI. Naquele discute-se e exemplifica-se largamente a arte literária de encarecer, ou superlativar, que está na base do gongorismo, e conclui-se pela apologia do

espírito de encarecimento lírico, justificado pelo poder de transfigurar as coisas que o amor concede aos que muito amam.

A matéria referente aos ditos graciosos e agudos faz de Rodrigues Lobo um precursor, não apenas de D. Francisco Manuel de Melo e de todo o conceptismo, que atinge entre nós o apogeu ao tempo da Restauração, mas até, pelas suas preocupações já classificatórias e analíticas, de Gracián, o corifeu teórico desse estilo, que por isso tanto admirou este livro.

É de assinalar, entretanto, na Corte na Aldeia, que, ao nível do vocabulário e da construção frásica, Rodrigues Lobo preconiza um critério de valor permanente: o do uso idiomático correntio, com exclusão das formas obsoletas ou sem naturalidade.

O bucolismo em Fernão Álvares do Oriente e em Rodrigues Lobo

O romance bucólico, que na época helenística produzira uma obra-prima, a *Dafnis e Clóe* de Longo, foi ressuscitado por Sannazzaro, que na sua *Arcádia* (1502-04) liga várias éclogas por trechos em prosa, com um enredo de ambiente e personagens pastoris. Mas é à *Diana* (1559) de Jorge de Montemor, escrita em castelhano (facto que Lobo criticou) com uma fala e duas poesias em português, que se deve a grande voga europeia do género. Tal foi o êxito do livro de Montemor, que as suas numerosas reedições principiam logo nos anos seguintes, 1560 (2.ª edição) e 1561 (3.ª edição), e já em 1564 surgiam duas pretensas continuações de diversa autoria espanhola (*Segunda Parte de Diana* e *Diana Emendada*), a que outras se seguiram. O gosto tipicamente maneirista do equívoco pastoral, onde o artifício palaciano veste as roupagens da simplicidade arcádica, encontra nessa obra o modelo segundo o qual depois se talharam, com variantes, a *Galatea* (1585) de Cervantes, a *Arcádia* (1590) de Sidney e sua homónima (1598) de Lope de Vega e, ainda, com mais fôlego e carga de intencionalidade, a *Astrée* de Honoré d'Urfé, paradigma do preciosismo francês. Surgiu mesmo uma derivante teatral: o drama pastoril, *Aminta*, 1573, de Tasso, *Pastor Fido*, 1590, de Guarini, em que por vias travessas renasce, mais ambiciosa, a tragicomédia pastoril vicentina.

Em língua portuguesa, o primeiro livro de novelas pastoris que se aproxima, no seu conjunto, da Arcádia de Sannazzaro é a *Lusitânia Transformada* de

Fernão Álvares do Oriente (1530-1600 a 1607), publicada postumamente, em 1607. O autor, feito «cavaleiro fidalgo» em 1547, tomou parte em várias expedições e campanhas no Índico, ficou prisioneiro em Alcácer Quibir e foi depois nomeado para cargos importantes pelos dois primeiros Filipes, embora no livro pareça lamentar a perda da independência. A parte narrativa do livro não tem qualquer interesse como acção novelesca, apesar da nota de variedade introduzida mediante um episódio cavaleiresco. A parte versificada revela uma imitação, sem originalidade, de Camões. Os temas (amores e mudanças) só prendem a atenção pelas alusões que contêm aos poetas contemporâneos, nomeadamente Camões («príncipe dos poetas»), Jorge de Montemor e Diogo Bernardes, e sobretudo pela sua experiência de viagens e vida na Índia, China e Japão (em particular no Livro III, a partir da Prosa IV). É então que cessam os decalques de Sannazzaro e de Camões, e que os dons de observação do autor, exercitados na descrição minuciosa de tantas auroras, crepúsculos, sestas, luares e por tanta nomeação de vegetais arcádicos, nos dão impressões mais concretas da flora indiana, de costumes chineses, etc. O espectáculo da chatinagem e da corrupção de Goa imprime um tom muito desiludido a algumas prosas e poesias do Livro II (como a Prosa V e as poesias que se seguem à Prosa VIII), e parece ter favorecido a inclinação do autor para certa religiosidade, tal como sucedera ao seu modelo, Camões.

Não é hoje muito convidativa a leitura da *Lusitânia Transformada*; enfada o seu repertório de lugares-comuns, quer na adjectivação (as fontes e águas são sempre «claras» ou «cristalinas», os arvoredos ou ervas são sempre «frescos» ou «verdes», a fortuna é sempre «cruel» ou «avara», etc.), quer na fraseologia retintamente camoniana, quer no pastoralismo convencional à Sannazzaro. O formalismo barroco está à vista em jogos conceptuais e verbais e outros exercícios de engenho, como rimas esdrúxulas, poesias poliglóticas, labirintos (estrofes dispostas em colunas e tais que têm significado qualquer que seja o sentido em que se leiam), etc. No entanto, sob o ponto de vista da correcção sintáctica e da limpidez de expressão, Fernão Álvares, aliás apologeta da língua portuguesa, oferece páginas modelares.

Considerado no seu conjunto, o bucolismo em verso e prosa, a cujo desenvolvimento temos assistido desde as pastorelas de influência provençal, exprime um amaneiramento crescente da aristocracia. Por uma curiosa inversão de símbolos, segundo a qual a vida simples se transforma em aparente padrão do viver artificioso, a literatura cortês mostrou-se sempre muito interessada em temas pastoris, que, desde as cortes helenísticas e romanas, inevitavelmente convencionalizou. O estilo barroco das cortes absolutistas europeias levará ao

apogeu o culto destas convenções bucólicas, de que a *Arcádia* de Sannazzaro e a *Diana* de Montemor foram os principais modelos. A transição da tragédia clássica para a ópera basear-se-á em enredos pastoris.

Na literatura portuguesa, as convenções bucólicas assumem outro aspecto interessante. Já vimos como em Usque o pastoralismo, inspirado, a um tempo, em Sannazzaro e na Bíblia, se converte em alegoria da história hebraica e como certos passos da novela de Bernardim (quem sabe se originais ou se interpolados) parecem ter um alcance análogo. Ora, é de notar que entre os principais autores bucólicos, com obras cheias de obscuras alusões sob disfarce pastoril, se destacam escritores de famílias mais ou menos perseguidas pela Inquisição, sob a acusação de judaizarem. Tal é o caso de Fernão Álvares do Oriente, o de Gaspar Frutuoso, cujo segundo e mais novelesco livro das *Saudades da Terra* nos ocupará a propósito de uma epanáfora de Francisco Manuel de Melo, e o de Rodrigues Lobo. Jorge de Montemor também passou por cristão-novo.

A influência conjugada da novela bucólica e da redondilha camoniana faz-se sentir na série constituída pelas novelas *Primavera* (1601), *Pastor Peregrino* (1608) e *O Desenganado* (1614) de Rodrigues Lobo. Embora o seu enredo novelesco não prenda o leitor moderno, devido ao emaranhamento de numerosos episódios secundários e alheios às andanças do pastor Lereno entre o Lis, o Mondego e o Tejo, seguidas pelas do seu amigo Oriano, até ao casamento feliz do último e ao desengano definitivo do protagonista, a verdade é que estes livros tiveram um considerável êxito no tempo; a *Primavera* conheceu seis edições pelo menos no século XVII. Toda a longa peregrinação do protagonista se consome em congraçar casais desavindos por irreflexão ou quiproquó, em testemunhar costumes campestres idealizados, ou semear saudades bernardinianas por todas as paisagens, incluindo rotas marítimas até misteriosas ilhas.

Se ainda então existisse uma corte régia em Lisboa e se dispensasse às letras o favor que lhes era dado no tempo de D. Manuel, Rodrigues Lobo reuniria todas as qualidades necessárias a um Malherbe português. Com o seu estilo correntio, lógico, frio, a sua metrificação aperfeiçoada, o seu pendor para a doutrinação estética, ele opera uma decantação no lirismo quinhentista e atinge nas letras aquele gosto académico de perfeição formal que Malherbe preludia em França e que lá ficou como uma instituição. É um escritor sensato, racionalista, céptico quanto possível, que reduz o sobrenatural, tão useiro nesta novelística, a simples alegorias de conteúdo biográfico e, possivelmente, alusivas a perseguições inquisitoriais (ver, por exemplo, o episódio da *Cova do Segredo* em *O Desenganado*, XI-XII, 2.ª Parte). Apesar da sua admiração por Fernão Álvares do Oriente, a quem parece aplicar-se o comentário de que «venceu no conto

a todos os da sua idade» (*Primavera*, Jornada IV), Rodrigues Lobo sabe eximir--se à sua hipertrofia de descrições, às suas imitações servis, à sua adjectivação cansada. Conserva o tom sentencioso, mas prefere às curtas frases proverbiais as explanações ou discussões doutrinárias de certo fôlego, concatenadas com abstracta segurança, utilizando com precisão as gradações de sinónimos e antónimos, e construindo longas antíteses.

Como exemplo, veja-se este trecho de uma discussão conceptista acerca do ciúme (*O Desenganado*, Discurso IX, 1.ª Parte):

«Só me parece que dous géneros de ciúme se não compadecem: — o primeiro, mostrar-se um cioso do que ainda não alcançou; o outro, ter ciúme do bem que outro possui. Porque um é impedir o bem que pode alcançar com pôr leis de antemão a quem ainda não está obrigado a sofrê-las; o derradeiro é obrigar a novos preceitos a quem está sujeito ao alheio, e, no que outrem goza com liberdade, querer um amante constituir novo senhorio.»

Esta tendência para o debate, que está na raiz da *Corte na Aldeia*, caracteriza desde sempre o romance bucólico, posto que originariamente limitado à dialéctica sentimental. Fernão Álvares já insere diversas disputas, como a que se refere aos primores da língua portuguesa (Prosa VI, 2.ª Parte), mais tarde desenvolvida na *Corte na Aldeia*. Mas Rodrigues Lobo distingue-se pelo prazer da análise e do paradoxo conceituoso. São exemplo disto as prosas e poesias de apologia a uma mulher feia (in *Primavera*, Jornada XI, e *O Desenganado*, Discurso VII, 1.ª Parte); e as cartas (por exemplo, as do Discurso I, 1.ª Parte de *O Desenganado*).

Tal conceptismo, aliado a um excelente sentido do ritmo verbal, permite-lhe atingir nas «serranilhas» e sobretudo nas «endechas» (versos quinários) a mais fina graça versificatória das redondilhas de herança camoniana. É o único émulo de Camões neste género, assim como é o melhor precursor de Tomás Gonzaga, Garrett (que o considera «eminentemente romântico») e de João de Deus na estrofe lírica de metro variado, em que se combinam decassílabos, redondilha maior ou menor, e quebrados de heróico.

Tal como acontece nas novelas, são as poesias curtas, as cantigas obrigadas a mote ainda à maneira do *Cancioneiro Geral*, que, de um modo geral, dão interesse poético às dez éclogas de Rodrigues Lobo, especialmente à *Écloga dos Vaqueiros*, aquela que (à imitação da *Inês* de Bernardes) é mais «realista» e que contém, afora as célebres glosas de *Descalça vai para a fonte*, rivais das de Camões, a *Cantiga às Serranas*, em rima toante, e a de *Violante*, verdadeiras obras-primas no género. As *Éclogas* são precedidas de um *Discurso sobre a vida e o estilo dos pastores*, que as justifica pelo mito regressivo da Idade do

Ouro, a Idade da simplicidade idílica, extinta por causa da cobiça humana e de que só restariam vestígios na vida de pastor. Como é de esperar no género, e tal como nas novelas pastoris, encontram-se nelas evidentes alusões biográficas e mais que prováveis referências à Inquisição. Alternam uma tendência para a disputa abstracta sobre temas morais, e outra tendência ainda mais forte para o desabafo aziumado contra o «desprezo das belas artes», o «ódio», a «inveja literária», a «cobiça» e certas «murmurações». É visível que Rodrigues Lobo se refugiou na sua Leiria natal depois de cruéis desenganos em Lisboa e que criou firmes amizades em Coimbra; que os seus êxitos literários lhe causaram invejas e perseguições análogas àquelas que a cobiça moveu contra outros da sua casta. Da constância do amor masculino e sobretudo feminino pouco fiava este clérigo, que teve aventuras com cómicas espanholas e tão experiente e desenvolto se mostra a tal respeito em duas éclogas cépticas e fluentes (a 7.ª e a 8.ª). Mas o tom mais sério e a sinceridade mais funda são atingidos na Écloga Quinta, onde a alusão transparente à perda da independência do Reino se interliga com outra, menos clara, às perseguições pelo Santo Ofício, sobretudo na elegia final: o tema do incêndio de Tróia (explicitamente usado a propósito da perda da independência política portuguesa num passo da *Corte na Aldeia*, Diálogo XII) enlaça-se aí com o da propagação do «fogo tão cruel», do «áspero costume» resultante da «inveja e do engano».

A Écloga Sexta, à morte de pessoas amigas em Lisboa, deve também conter alusões semelhantes, por entre notas frequentes de fatalismo, como esta:

> *Buscamos mil rodeios, mil cautelas,*
> *encontramos em todas sempre a morte,*
> *que a vida está nos fados, nas estrelas.*

O tema da cobiça, tão obsessivo em Rodrigues Lobo, parece muitas vezes, nas éclogas, como noutras obras, conexionar a causa da perdição nacional, a miragem das riquezas dos Descobrimentos, com a causa da perseguição de que ele e os seus são vítimas. Deste modo, o seu pastoralismo, o seu mito da Idade de Ouro, adquirem um bem concreto sentido, sobrepostamente nacional, cristão-novo e pessoal.

A exaustão desse híbrido tão apreciado que foi a novela pastoril entremeada de prosa e verso pode, entre nós, assinalar-se na época filipina com os seguintes espécimes: *Ribeiras do Mondego*, 1623, do já nosso conhecido Elói de Sá Sotto Maior, cujo protagonista, o pastor Ondélio, se expande em largos desabafos sentimentais e assiste a truculentos assassínios que já pouco têm que ver com a paisagem e os costumes idílicos da convenção arcádica, embora os procure

retratar com ninfas, um templo de Diana e tudo; *Campos Elísios*, 1626, do padre João Nunes Freire, com muitas franjas de gongorismo estilístico e de prendas eruditas, inclusivamente textos em italiano e latim; e *Desmaios de Maio em Sombras do Mondego*, 1635, de Diogo Ferreira de Figueiroa (n. 1604), nome que dá só por si o diapasão de um livro onde o Mondego se glorifica, no seu curso da nascente até à foz, sob a forma de um enredo alegórico-sentimental.

Bibliografia

A. Francisco de Morais, Ferreira de Vasconcelos e outros

1. Textos

- Morais, Francisco de· *Palmeirim de Inglaterra*: A 1.ª ed saiu em castelhano, Toledo, 1547. A mais antiga ed. portuguesa conhecida é de Évora, em 1564-67, em cuja portada se lê· *Cronica do famoso e muito esforçado cavalleiro Palmeirim Dinglaterra, filho del Rey dõ Duardos [..] Vay corregida e emendada nesta terceira impressam.* Foi reimp em 1592, 1786, 1852, sempre em Lisboa; e em 1946 no Brasil. Eugenio Asensio revelou a existência de um exemplar da ed eborense que, ao contrário dos dois únicos até então conhecidos, conserva a folha do rosto, com texto não integralmente reproduzido em 1592, excluindo a menção de Francisco de Morais como autor, mas provando a existência de duas ed. em português anteriores à de Évora.
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de: *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Évora, 1567, Lisboa, 1867.
- *Comédia Eufrósina*, 1.ª ed., Coimbra, 1555; 2.ª Coimbra, 1560; 3.ª Évora, 1561, 4.ª Évora, 1566 Proibida no Índex de 1581, a obra voltou a circular depois de revista em conformidade com as instruções da Censura, Lisboa, 1616 Esta ed foi reimp por Sousa Farinha, em Lisboa, 1786 Há diferenças importantes entre a 1.ª e a 3.ª ed A 1.ª foi reimpressa, com variantes da 2.ª e 3.ª, por Eugenio Asensio, Madrid, 1951 (ver adiante referência a uma projectada nova ed. crítica pelo mesmo investigador), a 2.ª por Aubrey Bell, Lisboa, 1919 Barbosa Machado apenas regista a ed de 1616.
- *Comédia Ulysippo* Única ed., Lisboa, 1618. O editor diz ser uma ed «comentada e inteira», tendo unicamente a «beata» Constança de Dornelas passado a ser «viúva». A 1.ª ed perdida é anterior a 1561, visto que no rol dos livros proibidos desse ano já figura *Ulysippo*
- *Comédia Aulegrafia*, 1.ª ed , Lisboa, 1619 (contém em apêndice uma epístola em oitavas), 2.ª ed., com glossário e notas por António A. Machado, Porto Editora, 1969.
- *Crónica do Imperador Maximiliano*, cód 490 col. Pombalina da Biblioteca Nacional, pref. João Palma-Ferreira, transcrição de L. Carvalho Dias, revisão ortográfica de F. F Portugal, co-edição IN-CM/Biblitoteca Nacional, 1983 (Enumera, com os respectivos capítulos, três grupos de manuscritos da Biblioteca Nacional com textos novelísticos.)

2. Antologias

- Há antologias do *Palmeirim de Inglaterra* nas col «Textos Literários», «Clássicos Portugueses» e «Avelar»
- *Novelistas e Contistas Portugueses do século XVI*, pref , selec e notas de João Palma-Ferreira, Biblioteca Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- Afonso Lopes Vieira fez uma adaptação em português, e a seu gosto, da *Diana* de Montemor, 1924.

3. Estudos

Sobre o romance de cavalaria:

- Pelayo, Menéndez y: *Orígenes de la Novela*, 3 vols., Santander, 1943.
- Thomas, Henry: *Las novelas de caballaría españolas y portuguesas*, Madrid, 1952
- Moisés, Massaud: *A Novela de Cavalaria no Quinhentismo Português*, «Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras», 218, São Paulo, 1957.
- Glaser, Edward: *Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI e XVII*, in «Anuario de Estudios Medievales», n.º 3, 1966, incluído em *Portuguese Studies* do autor, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1976.
- Eugenio Asensio ocupa-se do problema da primeira versão do *Palmeirim* em *Estudios Portugueses*, Paris, 1975
- Luciana Stegagno Picchio, num estudo de 1966 incluso em *A Lição do Texto. Filologia e Literatura I — Idade Média*, Edições 70, Lisboa, 1979, sob o título de *Proto-história dos Palmeirins: A Corte de Constantinopla do Cligès ao Palmeirim de Oliva*, pp. 167-206, salienta a importância que no ciclo dos Palmeirins assume o tema da reconquista de Bizâncio aos Turcos. Contém ainda uma resenha de impressos e manuscritos portugueses deste ciclo.
- Goertz, Wolf: *Strukturelle und thematische Untersuchungen zur Palmeirim de Inglaterra*, Lisboa, 1968
- A colectânea «Garcia de Orta», em n.º especial, Lisboa, 1972, contém dois importantes estudos sobre novelística um de Eugenio Asensio (incluso depois nos seus *Estudios Portugueses*, Paris, já mencionados), e outro de Cirurgião, António: *Será Camões o personagem Urbano da «Lusitânia Transformada»?*, pp 165-181
- Finazzi-Agrò, Ettore: *A novelística portuguesa do século XVI*, «Biblioteca Breve», ICLP, Lisboa, 1978 (Com bibliografia.)

Sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos:

- Sequeira, Matos: in *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. II, pp. 172-182.
- Saraiva, A. José: *História da Cultura em Portugal*, vol. II, 1955 (ver índice remissivo)

Sobre a Eufrósina:

- Asensio, Eugenio: introd. à sua ed. da *Eufrósina* atrás indicada, e *Para uma Nueva edición crítica y comentada de la «Comédia Eufrósina»*, in «Critique Textuelle Portugaise», F. C. Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp. 179-184 (Alude ao importante problema da intertextualidade da obra: tradição da *Celestina* de Rojas e sobretudo da Segunda Celestina, 1534, de Feliciano da Silva, adagiários, repertórios de anedotas, de ditos jocosos, discussões galantes na moda, etc.)
- Simões, João Gaspar: *História do Romance Português*, I, 1969, pp. 163-172, reed. em 1987 pela Dom Quixote sob o título de *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa das Origens até ao Século XX* (tem antologia)
- Piper, Anson C.: *The Lisbon of Jorge Ferreira de Vasconcelos*, in «Luso-Brazilian Review», 4, n.º 1, Junho de 1967.

B. Francisco Rodrigues Lobo e Fernão Álvares do Oriente

1. Textos

- Lobo, Rodrigues. *Romanceiro*, 1596, 1645, *Églogas*, 1605, Lisboa, 1924, Coimbra, 1928, e Lisboa, 1964 (conformes à ed. de 1605), *Jornada del-Rey D. Filipe III*, 1623; *Corte na Aldeia*, 1619, 1630 (6 edições no séc XVII); ed modernas de 1890, da col «Clássicos Sá da Costa», 1945, e ainda de 1972 (Lello), 1981 (Círculo de Leitores), 1990 (Ulisseia) e 1991 (Editorial Presença, com introdução, notas e fixação do texto por José Adriano de Carvalho), *Condestabre*, 1609, 1610, 1627, 1785; ed. moderna tendo em conta um ms. inédito, por Carlos Alberto Ferreira, Lisboa, 1958, Primavera, 1601, *Pastor Peregrino*, 1608, e *O Desenganado*, 1614, 1670. Estas três novelas têm uma ed moderna de 1888-89 Ed. em conjunto destas obras: *Obras Políticas, Morais e Métricas* .., Lisboa, 1723, e *Obras Políticas e Pastoris* , Lisboa, 1774 (4 vols.) Os estudos, adiante nomeados, de Ricardo Jorge e Carlos Alberto Ferreira contêm obras inéditas ou versões inéditas de obras de Rodrigues Lobo As *Cartas dos Grandes do Mundo* foram editadas por Ricardo Jorge, Coimbra, 1934
- Oriente, Fernão Álvares do: *Lusitânia Transformada*, 1.ª ed Lisboa, 1607, 2.ª ed Lisboa, Régia Oficina Tip , 1781, 3.ª, com introd e actualização do texto por António Cirurgião, IN-CM, 1985
- Sotto Mayor, Elói (ou Elóio) de Sá. *Ribeiras do Mondego*, ed Craesbeeck, Lisboa, 1623 Reed rev e pref. por Martinho da Fonseca, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1932.

2. Antologias

- De Rodrigues Lobo *Poesias*, sel e notas de Afonso Lopes Vieira, na col. «Clássicos Sá da Costa», vol quase exclusivamente constituído pelas poesias que estão incluídas nas novelas pastoris; *Pastorais e Églogas*, sel de Mário Gonçalves Viana, col. «Autores Clássicos», Porto, 1942, *Poesias e Prosas seleccionadas* pelo mesmo, Porto, 1943, *Poesias de F Rodrigues Lobo*, pref. e notas de J. de Almeida Lucas, Liv. Franco, Lisboa, 1956, Poesia, selec , com importante apres e notas por Luís Miguel Nava, «Textos Literários», Comunicação, 1985; a écloga *Sobre o Ódio* e a *Écloga contra o Desprezo das Belas-Artes* foram editadas à parte em Lisboa, respectivamente em 1889 e 1890 *Corte na Aldeia*, fixação do texto, intr e notas de José Adriano de Carvalho, Presença, 1992

3. Estudos

- Gerhardt, Mia I.. *La Pastorale Essai d'analyse littéraire*, Assen, 1950
- Estrada, Francisco López: *Los Libros de Pastores*, Gredos, Madrid.
- Cirurgião, António A. *O Papel da Palavra na «Diana» de Jorge de Montemor*, in «Ocidente», n.º 360, Abril de 1968.
- Jorge, Ricardo: *Francisco Rodrigues Lobo. Estudo Biográfico e Crítico*, 1920.
- Ferreira, Carlos Alberto: *Francisco Rodrigues Lobo, Fontes inéditas para o estudo da sua vida e obra*, in «Biblos», vol 19, 1934.
- Pontes, Maria de Lourdes Belchior *Itinerário Poético de Rodrigues Lobo*, Lisboa, 1959, reed IN-CM, 1985. (Estudo fundamental, sob o aspecto literário)
- Schneer, Walter J : *Two Courtiers. Castiglione and Rodrigues Lobo*, in *Comparative Literature*, Univ do Oregon, vol 13, n.º 2, 1961, pp 138-153

- Carvalho, J G Herculano de *Um tipo literário humano do Barroco o «cortesão discreto»*, in «Boletim» da Biblioteca da Univ de Coimbra, vol 26, 1963
- Rocha, Andrée Crabbé *As Cartas de F. Rodrigues Lobo*, in «Colóquio», 20, Junho 1964, e *A Epistolografia em Portugal*, 1965, reed IN-CM, 1984
- Preto-Rodas, Richard A , *F Rodrigues Lobo — Dialogue and Courtly Love in Renaissance Portugal*, Univ. of North Carolina Press, 1971
- Pousão-Smith, Selma *The judaism of F Rodrigues Lobo*, «The Modern Language Review», 78, parte 2, Abril 1983, pp 328-339 (com relevantes contributos biográficos e confirmando o judaísmo de F Rodrigues Lobo)
- Cirurgião, António *Fernão Álvares do Oriente e a sua «Lusitânia Transformada»*, in «Diário de Notícias», 1970-07-16 e 1970-07-23, *Fernão Álvares do Oriente O Homem e a Obra*, Centro Cultural Português, F C Gulbenkian, Paris, 1976
- Carvalho, José Adriano de *A Leitura de Il Galateo de Giovanni della Casa na Península Ibérica Damásio de Fróis, L Gracián Dantisco e Rodrigues Lobo*, in «Ocidente», vol 79, 390, Out 1970, *Francisco Rodrigues Lobo e Tomaso Garzoni*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», 10, Paris, 1976, *Contribuição para o Estudo das Fontes da «Corte na Aldeia» de F Rodrigues Lobo*, dissertação complementar de doutoramento, Porto, 1978, e introdução à edição de *Corte na Aldeia*, 1991, atrás referida
- Chevalier, Maxime *«La Diana» de Montemor y su público en la España del siglo XVI*, in *Creación y Público en la Literatura Española*, org por J -F Brotel e S. Salaün, Castalia, Madrid, 1974
- Finnazi-Agrò, Ettore *A novelística portuguesa do séc XVI*, «Biblioteca Breve», ICALP, Lisboa, 1978

Estudos de carácter geral:

- Thomas Henry *Spanish and portuguese romances of chivalry*, Cambridge University Press, 1920, trad esp , Madrid, 1952
- Pelayo, Menéndez y *Origenes de la Novela*, ed Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1943, vols II (para a novela sentimental e a novela pastoril) e III (a *Eufrósina*, encarada dentro da escola da *Celestina*)
- Reynier *Le Roman Sentimental avant l'Astrée*, Paris
- Rennert, Hugo *The Spanish Pastoral Romances*, 2 vols Londres, 1892
- Simões, João Gaspar *História do Romance Português*, 1.º vol , Estúdios Cor, Lisboa (Além dos estudos genéricos, sumaria o entrecho de cada obra e contém textos antológicos)
- Acerca da elaboração portuguesa de uma teoria do gosto barroco, ver Castro, Aníbal Pinto de *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1973, especialmente no que se refere a Rodrigues Lobo (pp 73-78), ao *Sermão da Sexagésima* de António Vieira e ao vieiriano «método português» de pregar (pp 83--139), à «Nova Arte de Conceitos» de Francisco Leitão Ferreira, 1718 (pp 143-227) e ao barroquismo setecentista (pp 229-339) Ver ainda estudos de Maria Lúcia Lepecki e Lucília Gonçalves Pires, em *Para a História das Ideias Literárias em Portugal*, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980
- Em *Os Cavaleiros do Amor*, Guimarães Editores, 1960, com apresentação de Joel Serrão, está postumamente reunida uma série de artigos de Sampaio Bruno, que, entre outros autores, foca vários bucólicos portugueses dos períodos maneirista e barroco, atribuindo-lhes uma intenção esotérica criptojudaizante e anti-inquisitorial, precursora das sociedades secretas iluministas e liberais

Capítulo XI

Prosa Doutrinal Religiosa

Consideraremos à parte da prosa de ficção um conjunto de obras que, embora contenham elementos ficcionistas, tais como a alegoria, o diálogo e a descrição de visões, se caracteriza todavia pelo predomínio dos motivos religiosos. Não pode falar-se, na literatura portuguesa, de uma literatura propriamente mística, entendendo-se como tal aquela que exprime, por meios estilísticos tendentes à sugestão emocional, uma experiência imaginada ou experimentada de contacto directo com a divindade. Nada na literatura portuguesa se pode comparar às *Moradas* de St.ª Teresa de Ávila ou às obras de S. João da Cruz. Não parecem numerosas as obras que é usual classificar como ascéticas, isto é, as que se ocupam dos preceitos que levam à perfeição espiritual e preparam para o gozo da união com Deus (género que tem a sua melhor expressão na *Imitação de Cristo*). Deve todavia ressalvar-se que os textos de devoção não têm sido sistematicamente explorados pelos historiadores da literatura. O grande êxito que tiveram as obras de Frei Luís de Granada, autor de língua castelhana, mas que viveu e editou em Portugal, é significativo da existência de um público numeroso para este género de obras.

Entre as poucas obras de inspiração religiosa que seguidamente vamos examinar, inclui-se uma de cunho hebraico e publicada em Itália. Embora adoptando a ficção pastoril, a sua inspiração é fundamentalmente bíblica, e o seu tema nada tem que ver com o bucolismo, excepto a descrição idealizada de um *lugar ameno* campestre.

SAMUEL USQUE

A *Consolação às Tribulações de Israel* (Ferrara, 1553), do judeu português emigrado em Itália Samuel Usque, é constituída por três diálogos entre pastores (Icabo, Numeu e Zicareu — anagramas de nomes judaicos) e tem como propósito rememorar as perseguições sofridas pelo povo bíblico e recordar-lhe as divinas promessas de resgate. Parece à primeira vista estarmos simplesmente em presença de um livro de forma bucólica e de fundo religioso: tudo são reflexões e queixumes acerca das matanças, das escravizações, vexames, padecimentos sofridos pelos Israelitas, em constante paráfrase de textos bíblicos e históricos, ou sobre recordações familiares, mitigando-se o sofrimento com a consolação das profecias e dos mistérios cabalísticos (a transmigração das almas, os poderes ocultos). No entanto, o pastoralismo de Usque vai talvez mais fundo do que o dos outros bucólicos portugueses, dado que a Bíblia, em que as suas alegorias se apoiam constantemente, elabora a história e as crenças de um novo nómada, ao passo que o bucolismo de Teócrito e Virgílio é muito mais evoluído em relação às raízes do género. A imaginação literária, o estilo de Usque constituem talvez por isso um caso único na nossa literatura quinhentista, se descartarmos um certo parentesco com a obra em prosa de Bernardim.

Depara-se-nos em Samuel Usque o estilo bíblico, em que o liame lógico é indirectamente dado por alegorias e metáforas simples (ao nível suposto de uma cultura de pastores), com repetições insistentes, com descrições pitorescas de circunstâncias que, logicamente, nada fazem ao caso, mas inculcam uma representação imaginosa das ideias. Este processo é sobretudo sensível no 1.º diálogo, *Diálogo pastoril sobre as cousas da Sagrada Escritura*, o mais abundante em descritivo campestre, traçando um quadro paradisíaco anterior às atribulações israelitas. Icabo (anagrama de Jacob), que no simbolismo bíblico se confunde corporeamente com o próprio povo judaico (também representado, aliás, pelas suas ovelhas), não entra na matéria histórica dos seus lamentos sem primeiro nos dar todo o lento desenrolar de um dia de pascigo, parece que hora a hora, rês a rês, numa contemplação logicamente preguiçosa que mal suporta substantivo sem adjectivação pitoresca, verbo sem adverbiação esmiuçadora, em longos períodos enumerativos que, ainda assim, não dispensam um espraiamento parentético de longe a longe.

Sannazzaro não deixou de concorrer para este pastoralismo, pois certas paráfrases suas já foram reconhecidas pelos eruditos. Mas, mais do que a écloga, domina a inspiração do autor o versículo imaginoso e ritmado dos cânti-

cos das Escrituras, o que ainda mais se evidencia se desse trecho descritivo passarmos às lamentações. Aí parece até que a exigência de melopeia, o tom agridoce dos lamentos e interrogações, o ritmo de balanceamento ou intensificação gradativa preexistem à própria significação das frases e a comandam:

«...Quando cansarão meus males e fadigas, minhas enjúrias e ofensas, minhas saudades e misérias, as feridas n'alma e minhas mágoas, as bem-aventuranças longas e tão cansadas? E quando terá paz tanta guerra contra o fraco sujeito, temor, suspeita, receios de minhas entranhas? Té quando gemerei, suspirarei, matarei a sede coas lágrimas de meus olhos?»

HEITOR PINTO

É ainda sob uma reconhecível influência do Humanismo renascentista, como vamos ver, que Heitor Pinto redige a *Imagem da Vida Cristã*, cuja publicação se conclui no próprio ano em que se imprimem *Os Lusíadas* (1572).

Heitor Pinto é contemporâneo de António Ferreira, quer dizer, formou-se na época em que estava no apogeu o Humanismo em Portugal, sob o impulso dos *Bordaleses* do Colégio das Artes. Nascido na Covilhã em 1528, professou, ainda adolescente (1543), na Ordem dos Jerónimos, e fez a primeira escolaridade na afamada escola humanística do Convento da Costa de Guimarães, que chegou a ter privilégios universitários, até que por 1551 foi transferido para a Universidade de Coimbra. Deve ter sido notavelmente completa a sua educação humanística, a ajuizarmos pelos autores que cita na sua obra: não apenas os Antigos mais conhecidos (Aristóteles, Platão, Ptolomeu, Homero, Diógenes Laércio, Pitágoras, Anaxágoras, Eurípides, Zenão, Plutarco, Cícero, Xenofonte, Plotino, etc., etc.), mas ainda os de menor tomo e mais raramente conhecidos; numerosos autores medievais, como (além dos Padres Santos e de S. Tomás) Hugo de S. Vítor, Nicolau de Cusa, o pseudo-Areopagita; numerosíssimos humanistas, como Petrarca, Lorenzo Valla, Pico della Mirandola, Luis Vives, Bessarião, Eneias Sílvio Piccolomini, Guilherme Budé, Marsílio Ficino, Castiglione, o próprio Tomás Morus, embora deva ter-se em conta que muitas destas citações se encontravam em compêndios como o de Ravísio Textor. Em 1567, já conhecido como comentador das Escrituras, concorreu à regência da cadeira respectiva em Salamanca, mas foi preterido, ao que parece, porque, no critério dos examinadores, «era mais pregador que teólogo». Já então publicara (1566) o primeiro volume dos seus diálogos. Após um doutoramento em Teologia na Universidade de Siguenza, ascende ao alto cargo de Provincial da sua ordem em Portugal, no mesmo ano em que sai o 2.º volume da *Imagem*. O livro teve um êxito fulminante, dando lugar à concorrência dos editores: em 32 anos publicaram-se 10 edições. Heitor Pinto, talvez no exercício do seu cargo, pôde por vezes viajar no estrangeiro. Assim, estanciou em Roma, onde se interessou pelas ruínas da cidade antiga, como bom erudito que era. Conta-se entre os raros eclesiásticos portugueses que se opuseram ao domínio filipino em Portugal, o que lhe valeu, em 1583, um desterro para Castela. A partir de então perdem-se definitivamente as suas pegadas.

A *Imagem da Vida Cristã*, constituída por 11 diálogos, é ainda uma importante expressão do Humanismo português, marcando embora já, como a lírica de Camões e no mesmo grau que esta, a inflexão para o ascetismo e o barroco da época seguinte. O autor é um platonizante convicto, que cita, constantemente e com reiterados encómios, Platão e discípulos seus, como Plotino e o pseudo-Areopagita. O panegírico de Platão acompanha-se mesmo de críticas a Aristóteles. No diálogo I, *Da Verdadeira Filosofia*, trata-se de inferiorizar o conhecimento sensível colhido pelos «olhos corporais perante o conhecimento» que se obtém pelos «olhos do entendimento». No diálogo *Da Justiça*, capítulo IV, desenvolve expressamente a teoria platónica das Ideias, que nos permite «pintar e descrever um princípio justíssimo e perfeitíssimo, não como retrato dos que aí há, mas como ideia que em nossa alma conhecemos». E, dentro da mesma concepção, afirma que «as cousas do mundo não são substâncias estantes, mas figuras que passam». A «verdadeira filosofia» é definida socraticamente como o autoconhecimento moral, única maneira de nos erguermos ao conhecimento de Deus. Este «conhecimento de si» faz-se, segundo a interpretação cristã, no sentido de um refúgio ascético, identificado com as esperanças sobrenaturais da religião. Pelo que fica dito, não admira encontrarmos neste concorrente preterido à Universidade de Salamanca um discreto mas inequívoco ataque à teologia escolástica: «Bem pode um homem saber muita teologia sem ter esta ciência [a verdadeira sabedoria unida com a caridade]; e ser-lhe-ia melhor ser simples com virtudes que teólogo com vícios» (diálogo *Da Discreta Ignorância*, capítulo V). Isto não o impede, naturalmente, de nos seus diálogos dar em geral a última palavra a um interlocutor teólogo, que nem por o ser deixa de acudir em defesa de Platão, contra um precipitado estudante de Teologia (diálogo *Das Causas*, capítulo XX). No ideário social de Heitor Pinto encontra-se também um eco, embora já muito amortecido, do Humanismo. Manifesta-se contra as distinções hierárquicas — «bem pobre é de honra quem a anda mendigando de seus antepassados...». Mas a ideia da igualdade da condição humana aparece numa perspectiva ascética, como sucederá em *El gran Teatro del mundo* de Calderón:

> «O mundo é como uma farsa, onde entram diversas figuras, umas de príncipes, outras de mecânicos e lavradores, e acerta-se que os mecânicos entram por figuras de nobres, e os nobres por figuras de mecânicos. Dura isto enquanto dura o auto, e, acabado ele, fica cada um no que era» (diálogo *Dos Verdadeiros e Falsos Bens*, capítulo IV).

Heitor Pinto exalta, no diálogo *Da Justiça*, uma imagem idealizada do absolutismo, seguindo nisto uma corrente em que também se inserem Camões,

Amador Arrais, toda a série dos «Regimentos de Príncipes» que na Península se escreveram em latim, castelhano ou português, as cartas de Jerónimo Osório para D. Sebastião, e em geral as crónicas, epopeias, novelas cavaleirescas, e muitas dedicatórias, incluindo as dos Humanistas.

O platonismo de Heitor Pinto não é incompatível com a tradição teológica, mas aparece também associado a certa sabedoria estóica, de impassibilidade perante os instáveis bens mundanos, o sofrimento físico e a morte, e de contemplação espiritual de um mundo que constitui o fundo da consciência individual. Mais de um capítulo da *Imagem* faz pensar no ensaio de Montaigne «Que philosopher c'est apprendre à mourir», de tradição medieval. As coincidências são frequentes mas breves, porque a «vida espiritual» é para Heitor Pinto uma introdução à vida eterna.

Pela concepção literária, a obra lembra, mais do que os *Diálogos de Platão* (não há na *Imagem* o efectivo diálogo socrático, mas simples discursos, às vezes entrecortados de silogismos), o *Cortesão* de Castiglione; e por esse facto convirá aproximá-la da *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo. Cada diálogo enquadra-se entre uma abertura e um remate, por vezes saudosista, com ar bucólico. É sensível a influência da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, que aliás não aparece citado, em certas frases, por vezes decalcadas palavra a palavra, como esta: «quão azinha se mudou aquilo que em longo tempo se buscou e para longo tempo se buscava».

O aspecto mais saliente da forma literária deste livro é a profusão, variedade e interesse das imagens, que por vezes surgem aos cachos para dar corpo a um mesmo pensamento: assim, a atribulação onde se revela a fortaleza de ânimo compara-se, num breve trecho, à «noite em que resplandece o luar da virtude», à sacudidela que faz rescender um frasco de água de flor, à percussão que faz soar um instrumento musical. Algumas destas imagens são de origem literária, colhidas na Bíblia, na Patrística, em Platão ou ainda em outros autores clássicos; outras provêm do ambiente físico quotidiano; muitas da vida do mar, e numerosas da geometria, da geografia, da cosmografia. Algumas captam com viveza a ideia em vista.

Um exemplo:

> «O Sol, quando nasce e quando se põe, parece maior que ao meio-dia, sendo ele sempre de um tamanho; mas enganam-nos a vista os vapores que pela manhã e à tarde se nos põem ante os olhos, os quais vapores nos servem de óculos, em que os raios visuais batem como em vidros transparentes e, estendendo-se por eles, fazem parecer ao Sol mor do que parece

ao meio-dia, e doutra cor [...]. Estes vapores que sobem da terra são nossas afeições que saem de nós, que somos terra, e eles são os que, atravessando-se-nos diante dos olhos da alma, fazem parecer-nos as cousas vistas maiores e doutra cor» (diálogo *Da Justiça*, capítulo III).

O parelelismo entre a vida física e a vida moral é normalmente o eixo destas comparações, como se vê aqui:

«Assim como as verdes canas vão crescendo, mas de quando em quando vão fazendo uns nós como descansos, em que parece que a natureza repousa, não para ficar ali, mas para com maior força tornar a subir, assim os homens disciplinados no trabalho vão às vezes interpondo repouso a suas moléstias como nós» (diálogo *Da Discreta Ignorância*, capítulo I).

Mas acontece por vezes que o autor vai muito além das analogias pitorescas, e procura termos de comparação para conferir rigor a relações conceptualmente estabelecidas: assim, para definir a igualdade a que são obrigados os príncipes, relativa aos méritos e deméritos de cada súbdito, o Teólogo do diálogo *Da Justiça* encontra esta expressão:

«O Sol, quando bate na frontaria de um alto edifício, entra por todas as janelas abertas daquela banda, enchendo-as de sua claridade, mas, como umas são grandes, outras pequenas, por umas entra muito esplendor e por outras pouco. E dizemos que o Sol entra igualmente por todas aquelas janelas, não porque tanto entra por uma como pela outra, mas porque entra igual e conforme ao tamanho e capacidade de cada uma» (capítulo 3).

Sem dúvida que a técnica medieval da pregação e da exegese bíblica, que Vieira levará ao extremo, exerce influência neste gosto de imagens tão característico da *Imagem da Vida Cristã*. Mas outras fontes concorrem para o mesmo resultado, particularmente a leitura dos *Diálogos de Platão*, de que Heitor Pinto aproveitou e até justificou algumas imagens (como a que compara a Alma a uma recta e a uma circunferência); e, além disto, ainda, uma grande vocação metafórica a trabalhar espontaneamente sobre os dados correntes, como quando diz: «é tão pequeno o pavio de nossa vida e vai-se consumindo com tanta ligeireza a cera da idade...». Há sem dúvida muito conceptismo nas inúmeras comparações de Heitor Pinto. Mas, de maneira geral, não encontramos nele o artifício engenhoso que no século XVII caracteriza autores como o Padre António Vieira e D. Francisco Manuel de Melo. O cultismo de Heitor Pinto, que não vai além do de Camões e de Bernardim

Ribeiro, serve em geral para sublinhar conceitos contraditórios, particularmente o do fluir do tempo. «A vida que sempre morre, que se perde em que se perca?». Por isso, literariamente, Heitor Pinto está neste ponto mais perto de nós do que Vieira: as suas imagens interessam-nos muito mais como símiles sugestivos e motivos de reflexão do que como exercícios de engenho; apoiam-se numa observação naturalista sem precedentes no seu género literário.

A própria cultura humanística variada e profunda, derramada ao fio das considerações por um processo de associação que lembra alguns dos ensaios de Montaigne, torna Heitor Pinto inconfundível e dá-lhe uma atitude mental bem diversa da que possibilitará a Vieira a sua erudição jesuíta. E este caudal humanístico não era — em Heitor Pinto, como em Camões, como em António Ferreira, ou em qualquer grande humanista — exclusivamente literário, de espírito mítico. Ressaltam na Imagem da Vida Cristã as constantes referências matemáticas (entendendo-se por tal um conjunto de conhecimentos aplicados à cosmografia). O interesse por esta ciência evidencia-se através de comparações e de digressões, como aquela em que se faz a demonstração da existência, nos pólos, de dias e noites de seis meses. Um protagonista «matemático» faz o elogio da sua ciência, onde ressalta esta afirmação curiosa: «Deus fez o mundo, e Ptolomeu o descreveu e matizou». A cultura científica de Heitor Pinto (como, por exemplo, a de António Ferreira) é de origem humanística, com base em Ptolomeu, Aristarco, Plínio, etc., mas também lembra conhecimentos geográficos impulsionados pela náutica portuguesa, incluindo o matematicismo platónico de Pedro Nunes.

Heitor Pinto como humanista é o representante de uma elite clerical que não anda muito longe do ideal proposto por Erasmo. Não pode considerar-se um místico, nem mesmo, em todo o sentido, um asceta. Para ele a religião consiste na caridade, e o primeiro passo para o conhecimento de Deus está no conhecimento socrático de nós próprios. O saber é por ele considerado imprescindível a um verdadeiro cristão, embora um saber temperado de «discreta ignorância» (de que dá como exemplo S. Francisco de Assis) relativamente a certos livros mundanos e a certas subtilezas dos disputadores teólogos.

Mas já na sua prosa há uma superabundância barroca de imagens e ressoam ecos saudosistas de Bernardim, que não falam já da saudade da carne, mas da de «aquela Santa Cidade» a que também se refere Camões, convidando ao isolamento e ao desprendimento do mundo, notas ambas que vamos encontrar acentuadas na época seguinte.

AMADOR ARRAIS

Não pode deixar de sentir um grande desnivelamento quem passa da leitura da *Imagem da Vida Cristã* aos *Diálogos* (1.ª edição 1589) de Frei Amador Arrais, da Ordem dos Carmelitas Calçados, nascido em 1528 e falecido em 1600, após ter desempenhado importantes cargos eclesiásticos, entre eles o de bispo de Portalegre. Se aquela ainda conserva algo do impulso humanístico, estes cingem-se ao critério da Contra-Reforma. Os *Diálogos* foram começados, segundo declara Frei Amador, por seu irmão, o doutor Jerónimo Arrais. Não são propriamente arquitectados como debates entre teses opostas, ao modo da *Imagem*, mas por simples conversas à beira de um doente, que é sucessivamente visitado por dez amigos (um médico, um pregador, um fidalgo, legistas, etc.), limitando-se por vezes os interlocutores a reforçar entre si as opiniões comuns. A erudição clássica constituída por exemplos, anedotas, ditos de filósofos, é nestes diálogos simples excrescência, exterior ao pensamento do autor. O interesse da discussão rasteja, chegando a discutir-se se devem merecer preferência os santos nacionais ou os santos estrangeiros. Amador Arrais não é já um humanista, mas um catequista com a memória recheada de preceitos da cadeira de Retórica. A sua prosa limita-se a ser correcta e acessível, evitando o conceptismo barroco; o próprio autor declara: «quis usar de estilo comum e vulgar, que serve para todo o género de gente, e deixar muitas cousas que são das escolas e dos entendimentos nelas exercitados». Sob este aspecto, preludia a melhor prosa dos autores religiosos seiscentistas que, apesar do arcaísmo ou ingenuidade da sua ideologia relativamente à mais evoluída cultura europeia, apresentam um progresso literário na medida em que, para se dirigirem a um público leitor mais largo, assimilam a disciplina gramatical e os recursos estilísticos clássicos ao uso das formas correntias do idioma. Mas está por averiguar a originalidade literária da obra: páginas inteiras e seguidas são, sem aviso ao leitor, transcritas *ipsis verbis* dos *Panegíricos* de João de Barros.

O que pode interessar neste livro é o testemunho de certa problemática típica da época. O Diálogo terceiro é uma extensa diatribe contra os Judeus, em que se lhes censura a consabida ânsia de lucro usurário. Pelo contrário, o Diálogo quarto faz a glorificação dos rasgos cavaleirescos e cristãos da história portuguesa, na qual o autor tanto admira a dilatação da fé de Cristo pela pregação como pela espada. A cobiça e usura, sobretudo da gente judaica, seriam os responsáveis pela decadência portuguesa, até mesmo (o que raia o absurdo) pelo desastre de Alcácer Quibir. Por outro lado, Arrais defende a subordinação

do poder político aos preceitos da religião, dentro de uma tendência teocrática. Nestes moldes de nítido recorte sociopolítico se articula o regimento do bom Príncipe com que termina a primeira parte da obra, a mais concreta e significativa.

Os diálogos que consideraremos como formando uma segunda parte da obra constituem um tratado moral, onde se dão, por exemplo, regras precisas sobre o testamento, a maneira de suportar a agonia, etc.

FREI TOMÉ DE JESUS

Ficou atrás notado como o fervor místico encontrou muito poucas manifestações originais na literatura portuguesa, se descontarmos o *Boosco Deleitoso*. Isto apesar de se ter criado entre nós o culto das atitudes sentimentais: a saudade (cujo portuguesismo já D. Duarte sublinhava), o finar-se de amores, usados quase como emblemas nacionais por diversos escritores dos séculos XV, XVI e XVII.

Em rigor, não há nenhum escritor místico português no século XVI, se aceitarmos a definição atrás dada. Mas, se definirmos o misticismo literário, sem ter em conta a experiência mística, como uma efusão emocional, poderemos incluir dentro daquela designação os *Trabalhos de Jesus* de Frei Tomé de Jesus, obra publicada postumamente (1.ª parte 1602, 2.ª 1609).

Irmão do cronista e poeta Francisco de Andrade, a que já temos feito referência, e do teólogo Diogo de Paiva de Andrade, e, por parte daquele, tio do escritor também chamado Diogo de Paiva de Andrade, Frei Tomé de Jesus professou, em 1547, na Congregação dos Eremitas de Santo Agostinho, acompanhou D. Sebastião a África, foi capturado e morreu na prisão (1582), depois de escrever os *Trabalhos de Jesus*, quando aguardava o resgate. Antes compusera uma biografia do padre Luís de Montóia, concluíra uma *Vida de Jesus* iniciada por este seu biografado e ainda redigira um manual para o noviciado na sua ordem.

Os *Trabalhos de Jesus* destinam-se a consolar o autor, os seus companheiros de infortúnio e, em geral, toda a «Nação Portuguesa, no tempo daqueles grandes trabalhos da jornada de África», como diz o endereço da carta prefacial. Escritos às escondidas, sem livros de consulta, embora acusem leituras anteriores da escola de místicos flamengos e alemães dos séculos XIV e XV, os *Trabalhos de Jesus* são constituídos pela reconstituição imaginária de cinquenta dos padecimentos (ou *trabalhos*) de Cristo, e ainda de outros passos da sua

vida, seguidos de exercícios ou preces de resignação e humilhação. O contraste medieval, e maneirista, entre a sublimidade dos padecimentos voluntariamente aceites pelo Deus-Homem e o negrume do pecado humano, ou entre as promessas de infinita Glória *post-mortem* e as misérias e provações da existência carnal, forma a medula deste livro, que, ao contrário das obras dos Carmelitas Descalços espanhóis e de tantos outros místicos, se não salienta pelo pitoresco nem pela energia da imagem, mas apenas pelo quente arroubo com que procura erguer toda a amargura dos companheiros de cárcere e de uma nação inteira à comunhão das dores daquele que serviu de Mediador entre a natureza humana e a natureza divina. Os períodos de Frei Tomé de Jesus parecem muitas vezes querer prolongar-se até aos limites do fôlego, numa enumeração (dir-se-ia sado-masoquista) dos sofrimentos de pormenor que os Evangelhos não registam, mas que Cristo *teria* provavelmente padecido. Este tipo de evocação realista e torturada dos sofrimentos carnais da Via Sacra tinha já então uma longa tradição.

Deste modo, Frei Tomé de Jesus, estimulado pelas circunstâncias históricas nacionais, elaborou em especial uma mística da dor, centrada na Paixão de Cristo. Os muito amados de Deus são os que muito sofrem e muito se humilham, vítimas de «um amor, o qual, se muito dá, também muito crucifica». É ainda esta mística, embora desvestida do seu invólucro teológico, que preside, uns séculos mais tarde, a *Os Pobres* de Raul Brandão: a consciência de uma comunhão colectiva de dores, sem horizontes, emparedada por determinadas circunstâncias, só consegue superar-se divinizando-se.

Mentor, dentro da sua Ordem, de uma campanha de afervoramento piedoso que, no conjunto, se pode considerar falhada, Frei Tomé de Jesus é, em Portugal do seu tempo, um caso pouco típico. A orientação tridentina, de que os Jesuítas e o Santo Ofício se fizeram campeões, olhava com desconfiança uma tal interiorização religiosa de tradição agostiniana, e o Índex chegou a abranger alguns dos seus mestres flamengos, alemães e franciscanos italianos. Só em pequenos círculos, e sobretudo entre mulheres, se registaram então entre nós alguns sinais, logo inquisitorialmente reprimidos, de um misticismo ardente e até visionário comparável ao dos *Alumbrados* espanhóis seus contemporâneos. Há que ter em conta, no entanto, a enorme difusão, já referida, das obras de Frei Luís de Granada, editadas em Lisboa.

Bibliografia

1. Textos

- Usque, Samuel *Consolação às Tribulações de Israel*, 1.ª ed., Ferrara, 1553 Há dela uma contrafacção realizada muito posteriormente. Ed. moderna com pref e notas de Mendes dos Remédios, Coimbra, 1906
- Pinto, Frei Heitor *Imagem da Vida Cristã*, 1.ª parte, 1563, 1565, 1567, 1580, 1591, 1592; 2.ª parte 1572, 1575, 1580, 1585, 1591, 1592, 1593. Ed. modernas. Tip. Rollandiana, 3 vols., 1843, e na col. «Clássicos Sá da Costa», 4 vols., 1952-58. Reed fac-similada da ed rollandiana, Lello e Irmão, Porto, 1984, com introd de J V de Pina Martins Há uma ed crítica recente da trad. cast., *Imagen de la vida cristiana*, introd e notas de Edward Glaser, Barcelona, 1967 Quint, Anne-Marie *A propos de la traduction française de l'«Imagem da Vida Cristã»*, in «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», t. 35-36, 1974-75, pp 65-92, dá conta de 10 ed. da 1.ª parte entre 1563 e 1592, e 6 da 2.ª parte entre 1572 e 1595, além de 5 traduções espanholas de 1571 a 1573, de duas traduções francesas, uma de 1580 (1.ª parte), outra de 1584 (2 partes), e de uma em latim, 1589-90, feita sobre a tradução francesa
- Arrais, Amador *Diálogos*, 1.ª ed., 1589; 2.ª refundida, 1604, 3.ª, 1846, 4.ª, Lello, Porto, 1974, com pref de M Lopes de Almeida
- Jesus, Frei Tomé de *Trabalhos de Jesus*, duas partes, 1602-1609, 1662, 1773, 1781, 1865, 6.ª ed., 2 vols., Porto, 1951

2. Antologias

- De Amador Arrais, *Diálogos*, sel., pref e notas de Fidelino de Figueiredo, na col «Clássicos Antigos e Modernos», Porto, 1944
- De Heitor Pinto, Amador Arrais, Tomé de Jesus e Samuel Usque, há duas antologias. *Prosadores Religiosos do Século XVI*, sel., pref e notas de Alcides Soares e Fernando Campos, Coimbra, 1950; *Quatro Prosadores Ascetas do Século XVI*, textos escolhidos por Maria do Céu Novais Faria, Porto, 1950

3. Estudos

- Fidelino de Figueiredo, sobre Arrais, no pref ao vol citado da col «Clássicos Sá da Costa»
- Alcides Soares e Fernando de Campos, sobre Heitor Pinto, Amador Arrais e Tomé de Jesus, no pref ao vol citado *Prosadores Religiosos do Século XVI*
- Jong, Marcus de *Samuel Usque, Nótulas bibliográficas*, in «Ocidente», 71, n.º 341, Set 1966
- Manuel Alves Correia, sobre Heitor Pinto, no pref à ed da *Imagem* na col «Clássicos Sá da Costa».
- Carvalho, Joaquim de: *Frei Heitor Pinto e Frei Luís de León*, in *Estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI*, vol II, Coimbra, 1948; e colaboração na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol III, pp 86 e seguintes
- Loureiro, Mário J Pereira *Antecedentes Barrocos na «Imagem da Vida Cristã» de Frei Heitor Pinto*, in «Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros», IV, Coimbra, 1966, e

A «Imagem da Vida Cristã» de Frei Heitor Pinto no seu aspecto estilístico e literário, in «Revista de História Literária de Portugal», II, 1964, pp 199-230.

- Saraiva, António José, sobre Heitor Pinto. *História da Cultura em Portugal*, vol 3.°, 1955
- Martins, Mário: *O pseudo-Taulero e Frei Tomé de Jesus*, in «Brotéria», vol. 41, 1, 1946; *A Filiação Espiritual de Tomé de Jesus*, in «Brotéria», vol 42, 6, 1946, *Samuel Usque*, in «Brotéria», vol 25, 1, 1937, *O Ritmo em A Filosofia Esotérica no «Speculum Haebraeorum» e em Samuel Usque*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», vol 2, 4, 1946.
- Rossi, Giuseppe Carlo. *Il Petrarca e l'umanesimo italiano nell'opera di Frei Heitor Pinto*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», vol I, Roma, 1959
- Glaser, Edward *Frei Heitor Pinto's Imagem da Vida Cristã*, in Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte, 3.° vol., Munique, 1962-63, incluído em Glaser, E. *Portuguese Studies*, Centro Cultural Português, Paris, 1976
- Carvalho, Luís Fernando de *Frei Heitor Pinto, novas achegas para a sua biografia*, Coimbra, 1953
- Ricard, Joseph *La Connaissance de soi-même chez Frei Heitor Pinto*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol 5, Paris, 1972
- Osório, Jorge Alves. *Frei Heitor Pinto leitor da «Menina e Moça». Reflexões sobre o horizonte cultural português da segunda metade do séc XVI*, in «Biblos», 53, 1977, pp 459-500 (Adaptação «ao divino» de certo pitoresco pastoril e do confessionalismo saudoso de Bernardim, com detectação de outros motivos intertextuais da época, e nomeadamente do tema da «terra alheia», comum a Bernardim, Heitor Pinto e ao tão glosado salmo 136 «Super flumina...».)
- Castro, Aníbal Pinto de *Frei Amador Arrais ou a Cultura de um Humanista ao serviço da acção pastoral de um bispo tridentino*, in «A Cidade» (Portalegre), 1932, pp 335-351 (biográfico)

Obras de conjunto:

- Thomas, Lothar *Contribuição para a história da filosofia portuguesa, trad portuguesa*, Lisboa, 1944, especialmente no cap IV
- Dias, José Sebastião da Silva. *Correntes do Sentimento Religioso em Portugal nos sécs. XVI a XVIII*, tomo I, Coimbra, 1960 (resumo e recensão por Domingos Maurício, in «Brotéria», vol 74, n.° 3, 1962), e *O Erasmismo e a Inquisição em Portugal — O Processo de Frei Valentim da Luz*, Coimbra, 1975
- Há uma *Bibliografia Cronológica da Literatura da Espiritualidade em Portugal 1501-1700*, Instituto de Cultura Portuguesa, Fac de Letras do Porto, 1988, dir por J Adriano de Carvalho

Capítulo XII

A Evolução da Historiografia

Persistência da tradição quinhentista

Como vimos ao tratar a historiografia da primeira fase do século XVI, alguns historiadores são dominados por um sentimento muito vivo da veracidade histórica, enquanto outros propendem a considerar a história como ramo da retórica, segundo uma doutrina que vem de Cícero e Tito Lívio. Castanheda e Góis representam a primeira tendência; João de Barros põe a retórica ao serviço de uma perspectiva simultaneamente humanística e nobilitante da história nacional, deixando na sombra os factos que desdouram a majestade do conjunto.

A orientação representada por Castanheda prevalece em **Diogo do Couto** (1542-1616), que passou a maior parte da sua vida na Índia, onde foi guarda-mor do Arquivo Real de Goa. Propôs-se continuar as *Décadas* de João de Barros, mas a atribulada história dos seus livros mostra bem como a preocupação da veracidade incomodava certas famílias, cujos antepassados tinham sido protagonistas da história portuguesa no Oriente. Escreveu, além de uma *Vida de D. Paulo de Lima Pereira*, editada postumamente na *História Trágico-Marítima*, as décadas 4.ª a 12.ª. Mas a 6.ª ardeu na casa do impressor; a 8.ª e a 9.ª foram-lhe roubadas; a 11.ª perdeu-se. Desta forma, apenas conseguiu publicar a 4.ª, a 5.ª, a 7.ª, e um resumo da 8.ª e 9.ª. Saiu postumamente a 12.ª. As *Décadas de Couto* são documentos preciosos pela sua objectividade corajosa. Embora o seu estilo se aproxime dos seiscentistas por certa geometria da frase e

da construção, fica muito longe do amaneiramento e da expressão eufemística que os caracteriza. O espírito que anima a obra histórica de Couto está bem patente num escrito polémico, o *Soldado Prático*, onde se critica com vigor a administração do Oriente, descrita como uma rapina organizada em benefício de clientelas cujo vértice era o próprio vice-rei. O «soldado prático» (isto é, «experiente») é o português de pequena categoria e de demorada permanência no Oriente, que se considera vítima dos capitães e administradores de alta hierarquia, dominados pelo espírito de «chatinagem» e empenhados em enriquecer em pouco tempo nos cargos que ocupam. O ponto de vista de Diogo do Couto não deixa de lembrar o de Gaspar Correia, e o *Soldado Prático* pode considerar-se o libelo acusatório cujas peças documentais se encontram nas *Lendas da Índia*.

No entanto, o «soldado prático» acaba por exaltar o domínio indiano como Terra da Promissão divina para os portugueses, superior a uma Lisboa assolada por pestes e terramotos e a cuja promoção tudo se deveria preterir noutras regiões. Certo tratamento lúdico dos escândalos e certo reformismo ainda optimista lembram por vezes a futura e barroca *Arte de Furtar*.

Couto realizou as suas *Décadas* por encargo oficial, o qual passou por sua morte a António Bocarro, também guarda-mor do Arquivo de Goa, que escreveu as *Décadas* XIII e XIV da Ásia (a XIII só veio a ser editada em 1876). Semelhantemente, os reis filipinos mantiveram o cargo de cronista-mor do reino de Portugal, ligado ao de guarda-mor da Torre do Tombo. No final do século desempenhava-o **Francisco de Andrada** (c. 1540-1614) e nessa qualidade escreveu a *Crónica de D. João III* (1.ª edição 1613). É uma obra volumosa, bem ordenada e documentada, mas que descuida aspectos fundamentais da política metropolitana, como o do papel do monarca nos problemas político-religiosos, desenvolvendo, em compensação, as efemérides militares do Oriente. Nesta parte utilizou, sem o nomear e indicando-o apenas como de um «homem honrado» que passou na Índia larga cópia de anos, o manuscrito das *Lendas da Índia* de Gaspar Correia. É visível o eufemismo com que se versam assuntos tão melindrosos como o pouco rendimento dos estudos infantis do monarca e as suas relações com o pai e a madrasta. Aspectos como estes e outros contam-se provavelmente entre as coisas «frívolas» e de «pouca substância» que, no juízo do cronista, não merecem lugar em «história de tanta honestidade». No entanto, D. Manuel aparece alvejado por diversas críticas.

É curioso que a história do mesmo reinado de D. João III tivesse, posteriormente à publicação da obra de Andrada, sido entregue por Filipe III a Frei Luís

de Sousa, de que adiante nos ocuparemos. Este utilizou, entre outros dados, uma crónica manuscrita do mesmo rei por António Castilho.

Por falecimento de Francisco de Andrada foi nomeado cronista-mor, em 1616, Frei Bernardo de Brito, que nessa qualidade preparou uma crónica de D. Sebastião, hoje perdida. A seguir falaremos deste autor. Antes, porém, registe-se que se conhecem duas crónicas de D. Sebastião: uma, com o título *Relação da vida de El-Rei D. Sebastião*, do jesuíta Amador Rebelo, só foi editada em 1978; outra, de propósito acentuadamente antifilipino, foi editada por Herculano com o título de *Crónica d'el-rei D. Sebastião por Frei Bernardo da Cruz* e mais recentemente com o de *Crónica* [...] *pelo padre Amador Rebelo*, se bem que não seja nem de um nem de outro destes autores. Sobre o cardeal D. Henrique conhece-se uma sucinta *Crónica*, anónima, que só foi publicada em 1840. Ficou provado por Queirós Veloso que esta crónica e a anteriormente referida são da autoria de António de Vaena. Mencionemos, ainda a propósito, duas descrições testemunhais da batalha de Alcácer Quibir: *Jornada de África*, 1607, de Jerónimo de Mendonça, e a que está contida na *Miscelânea*, já referida, de Miguel Leitão de Andrade; e uma *Crónica de El-Rei D. António*, por Frei Pedro de Frias, sobretudo curiosa como espécie de diário de um antifilipista exilado. Outro importante testemunho do final da 2.ª dinastia é o *Memorial* de Pêro Roiz Soares, apenas em 1953 editado.

Novas tendências da historiografia

Vimos como já nas origens da historiografia portuguesa se manifesta o gosto pelas grandes sínteses cujo modelo é a própria *Crónica Geral de Espanha* de Afonso X, o Sábio. Pertence ainda a esta tradição a *Crónica dos Senhores Reis de Portugal* de Cristóvão Rodrigues Acenheiro (n. 1474 — f. 1536(?)), compilação de crónicas antigas manuscritas, hoje perdidas, como a *Crónica Portuguesa de Espanha e Portugal*, anterior à *Crónica de 1344*, de que atrás falámos. Em 1600 publica Duarte Nunes de Leão as *Crónicas dos Reis de Portugal*. Antes, em 1594, Pedro de Mariz pusera em acessíveis *Diálogos de Vária História* todo o resumo dos feitos pátrios. Em língua castelhana, para que alcance larga difusão, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) edita um *Epítome de las Historias Portuguesas* (1628, reedição 1663 e em 1730 (?) com o título de *História del Reyno de Portugal*) e prepara uma série de outras grandes sínteses que só parcialmente e mais tarde serão publicadas, como *Europa Portuguesa* (1663), *Ásia Portuguesa* (3 tomos, 1666-74-75), *África Portuguesa* (1681), *América Portuguesa*, esta última perdida, que obedecem declaradamente a um plano inspirado por João de Barros. Mencionemos ainda os *Paralelos históricos* (1623) de Toscano, e os *Elogios dos Reis de Portugal*

(1603) de Bernardo de Brito. Nestas obras pode reconhecer-se uma tendência para a epitomização e a vulgarização da história de Portugal, destinada a um público que se teria alargado. A crónica geral do reino era uma função da Coroa, por ela custeada. Os novos epítomes, sumários, diálogos, etc., são, pelo contrário, estimulados por esse público que já encontrámos a propósito dos romances de cavalaria, da literatura de viagens, das obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos, etc. Por outro lado, o interesse pela história de Portugal dá expressão a um sentimento antifilipino de autonomia nacional, vivo sobretudo entre as camadas populares e burguesas.

A principal tentativa de uma grande síntese historiográfica fora dos modelos da crónica geral do reino (cuja elaboração cessa praticamente com a morte de Francisco de Andrada em 1614) é a *Monarquia Lusitana*, iniciada por Frei Bernardo de Brito e continuada por Frei António Brandão e Frei Francisco Brandão. Esta obra heterogénea revela a convergência de factores contraditórios: por um lado, a erudição humanística na sua fase decadente, coleccionando textos sem senso crítico, colocando no mesmo plano as fábulas e as informações da literatura antiga; a concepção da história como um ramo da retórica, já patente em João de Barros; o gosto do novelesco, de acordo com o padrão do romance de cavalaria; a tradição hagiográfica, propensa ao miraculoso e sem o sentido da verosimilhança; e, por outro lado, o surto de novos métodos paleográficos, diplomáticos, cronológicos e comparativos, característicos de uma historiografia documental já praticada pelos Humanistas e que se impôs como reforço da apologética religiosa contra a crítica racionalista que contestava a autoridade da Igreja e a origem divina da Bíblia.

A hagiografia, o romance de cavalaria e a pseudo-erudição caracterizam as partes redigidas por *Frei Bernardo de Brito* (Baltasar de Brito e Andrade, 1569--1617), monge e cronista da Ordem de Cister, que, já depois de publicadas todas as suas principais obras, viria a ser nomeado cronista-mor do reino de Portugal.

Na *Crónica de Cister*, de que só publicou a 1.ª parte (1602), enlaça a história da sua ordem, contada desde S. Bento de Núrcia, com a dos primeiros reis da dinastia afonsina, sustentando pela primeira vez a tese de que os destinos de Portugal e Cister estão intimamente ligados, por desígnio de Deus e até pelo pretenso parentesco entre S. Bernardo e o conde D. Henrique, tese retomada com desenvolvimento nos seus *Elogios dos Reis de Portugal* (1603) atrás mencionados. Na *Monarquia Lusitana*, de que redigiu a 1.ª e a 2.ª partes (1597--1609), assentando na identificação étnica e territorial de Portugal com a Lusitânia, pretende descrever a corografia e a história nacionais, desde o dia da criação da luz até D. Afonso Henriques. A Nação Lusitana teria início com

Túbal, filho de Noé, a que se seguiria toda a dinastia de reis lusitanos, identificáveis com heróis da mitologia clássica ou com topónimos: Ibero, Tago, Hércules, Luso, Ulisses, etc. A narrativa corre, naturalmente, apressada e inçada de reflexões moralistas, maravilhosa e mágica como os mais incríveis romances de cavalaria; e o mais intrigante para o leitor desprevenido é que Bernardo de Brito alega sempre numerosos autores a confirmar as suas prodigiosas asserções.

Isto não causa espanto, se tivermos presente que a historiografia alcobacense do século XVII assinala, em Portugal, o ponto crítico da evolução historiográfica a que acima nos referimos. Bernardo de Brito escreve para um novo público que, se, por um lado, se não satisfaz com a *crónica palaciana*, relato oficial dos acontecimentos considerados sob o ponto de vista do poder régio, por outro lado, é mais sequioso de romanesco, mais curioso de coisas remotas, que dificilmente distingue das coisas lendárias. Bernardo de Brito tinha, assim, as mãos livres para reconstituir as fases mais remotas da nacionalidade, servindo-se da pseudo-arqueologia de certos humanistas tardios, carecidos de dados que não fossem a Bíblia, as referências dos historiadores ou mitógrafos greco-romanos e uma filologia incipiente que se exercia sobre as aparências etimológicas da toponímia e da antroponímia. Assim fizera Lúcio André de Resende num livro publicado ainda havia pouco, *De antiquitatibus Lusitaniae* (1593). Quase toda a reconstituição da pré-história portuguesa, na Monarquia Lusitana (1.ª e 2.ª partes), alega autores deste tipo que se haviam ocupado de assuntos hispânicos, sobretudo o quatrocentista Ânio de Viterbo; e a sua concepção de metodologia da história é análoga à dos espanhóis Juan de Mariana, Floriano de Ocampo e Romano Higuera, quase seus contemporâneos. Esta explicação todavia não basta, porque o vemos utilizar documentos falsificados (em certos casos, tudo o leva a crer, por ele próprio), e abonar-se com autores que nunca existiram.

Esta falsificação ou esta credulidade não se relaciona apenas com o desejo, aliás evidente, de garantir, pelo prestígio de um remoto e brilhante passado, os foros de autonomia da sua pátria e os direitos da sua ordem. Vejamo-la, também, em grande parte, como consequência do predomínio do raciocínio analógico e inverificável relativamente à análise dos dados objectivos, assim como da tradição hagiográfica, inçada de milagres, na qual se inclui a *Crónica de Cister* do próprio Brito. Tal psicologia não constitui peculiaridade pessoal deste ou de qualquer outro historiador, mas uma corrente da época e do meio, como o revelam, não só o facto de a metodologia de Brito ser a mesma de contemporâneos e patrícios seus (Manuel de Faria e Sousa, Gaspar Frutuoso, Leitão de

Andrade, etc.), mas até uma polémica acerca da sua obra entre Diogo de Paiva de Andrade, filho do seu antecessor no cargo de cronista-mor do reino, e o cisterciense Frei Bernardino da Silva, travada fundamentalmente, não em torno da autoridade e autenticidade dos textos alegados, mas de pormenores da sua interpretação. Não se discutia a autoridade histórica de Homero, mas sim o itinerário de Ulisses, que ninguém duvidava ser o fundador de Ulisseia (Lisboa).

O continuador de Brito foi **Frei António Brandão** (1584-1637), que redigiu a 3.ª e 4.ª partes (1632), referentes, respectivamente, uma ao conde D. Henrique e a D. Afonso Henriques, e a outra a D. Sancho I, Afonso II, Sancho II e Afonso III. A preocupação documental é nele muito mais séria, patenteando o progresso da erudição histórica, nomeadamente da paleografia, cronologia, da crítica filológica e da diplomática, disciplinas que, iniciadas na fase ascendente do Humanismo, viriam a ter um grande representante no francês Mabillon, aliás posterior a António Brandão. É de crer que, conforme declara, tivesse explorado os arquivos e cartórios do País, pois aduz grande quantidade de documentos verificáveis, que desbravaram o caminho a Herculano, e tem ideias precisas sobre certas instituições medievais; repele e substitui, por indocumentado, o texto da 3.ª parte tal como o deixara o antecessor, discute versões contraditórias, e mostra-se céptico em relação a documentos que, no entanto, transcreve, como as actas das célebres Cortes de Lamego. Contudo, o melhor dos seus contributos para uma historiografia científica consiste nos apêndices documentais do seu texto, pois a preocupação apologética deforma ainda nele bastantes interpretações e consente considerável margem de acção miraculosa, providencialista ou de simples idealismo moralizante na história. Em todo o caso, António Brandão pode considerar-se um precursor da historiografia erudita e documentada da Real Academia de História, na época de D. João V.

Frei Francisco Brandão, empossado já por D. João IV no cargo dos anteriores e autor de diversas obras de polémica restauracionista, escreveu a 5.ª e 6.ª partes (1650-72) da *Monarquia*, que versam o reinado de D. Dinis, sem a reflexão criteriosa do seu tio e antecessor, embora o assunto não consinta os voos novelescos de Bernardo de Brito. O beneditino Frei Rafael de Jesus levou a obra, com a sua 7.ª parte (1683), até ao fim do reinado de D. Afonso IV, procurando sobretudo fazer conceptismo literário com o material que os cronistas, principalmente Rui de Pina, lhe legaram. Finalmente, com o cisterciense Frei Manuel dos Santos, a pretensa refundição conventual da história portuguesa no século XVII atinge os reinados de D. Fernando e D. João (8.ª parte, 1727), omitindo, não se sabe porquê, o reinado de D. Pedro. Manuel dos Santos utiliza quase exclusivamente os dados de Fernão Lopes, insistindo nos incidentes miraculosos e sublinhando o papel da sua abadia na crise trecentista da independência. Pouca originalidade tem também a sua *História Sebástica*. Em compensação, é a este autor que o célebre mosteiro deve a mais importante resenha histórica, possibili-

tada pela consulta da sua magnífica livraria e cartório: *Alcobaça Ilustrada* (1710). O século XVIII dará a conhecer ainda mais três notáveis historiadores alcobacenses, que usarão os mais seguros métodos de investigação, exercitados pela Academia Real de História: Frei Manuel da Rocha, Frei Manuel de Figueiredo e Frei Fortunato de S. Boaventura.

Fora da tradição alcobacense, merece ser mencionado Manuel Severim de Faria, de quem voltaremos a falar, pelo seu escrúpulo e rigor erudito, que o colocam a par de António Brandão.

Hagiografias e historiografia clerical

A apropriação da história oficial portuguesa por uma ordem religiosa não passa de índice significativo de uma tendência genérica: aquela que, na ausência de uma corte régia em Lisboa, faz avultar de novo a importância da literatura conventual, ao lado do mecenato senhorial da Casa de Bragança e ainda de outras.

Já por inícios do século XVII se verifica, não apenas o desenvolvimento quantitativo da historiografia conventual, que se prolongará para além da Restauração, mas um notável esforço no sentido de aperfeiçoamento da prosa literária em assuntos narrativos, na sequência de Barros e dos doutrinários eclesiásticos quinhentistas que estudámos.

Assim, pertence ainda ao século XVI o jesuíta **João de Lucena** (1549--1600), a quem se deve a redacção de uma *História da Vida do Padre Francisco Xavier* (1600), que incorpora alguns dados de Fernão Mendes Pinto (ainda então inédito) e se distingue, quer pelo exclusivismo da homenagem prestada à Companhia e ao famoso missionário, exclusivismo tão excessivo que irritou o domínico Luís de Sousa, quer por um estilo notavelmente elegante, flexível e conciso, que, como o de Heitor Pinto e Amador Arrais, deve ter contribuído para a formação da prosa clássica a culminar mais tarde em Bernardes.

É extensa a bibliografia missionária da Companhia de Jesus. Deixemos aqui referidas apenas três obras de conjunto: *Oriente Conquistado* (1710), do padre Francisco de Sousa; *Crónica da Companhia de Jesus na província de Portugal* (2 partes, 1645-47), do padre Baltasar Teles, lente em diversos colégios e provincial da sua ordem no nosso país, que na *História Geral de Etiópia a Alta ou Prestes João* (1660) refundiu com elegância os dados pitorescos e dramáticos directamente relatados por seus confrades Pêro Pais, Manuel de Almeida e Afonso Mendes (este em latim).

Quanto aos Franciscanos, apontemos a *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores* (2 partes, 1656-66), por Frei Manuel da Esperança.

Os cronistas dos Dominicanos foram Frei Luís de Cácegas e Frei Luís de Sousa, ao primeiro dos quais se deve a ordenação inicial e ao segundo a redacção final da *História de S. Domingos* (3 partes, 1623, 1662, 1678), depois continuada por Frei Lucas de Santa Catarina (4.ª parte, 1733).

Fora dos conventos, aponte-se ainda D. Rodrigo da Cunha, arcebispo de Braga e de Lisboa, autor de: *Catálogo e história dos bispos do Porto* (1628), *História eclesiástica dos arcebispos de Braga* (1634-35) e *História eclesiástica da Igreja de Lisboa* (1642).

Estas obras, ainda que redigidas com elegância, aliás convencional e feita em grande parte de fórmulas estereotipadas, não passam de anais apologéticos, em que sobressai a preocupação de registar a santidade dos costumes de cada congregação, a assistência miraculosa de Deus, relações existentes entre a protecção dos reis ou infantes de Portugal e a glória terrena ou espiritual que dessa protecção lhes adveio. A estreiteza do seu âmbito reflecte-se no facto de polemizarem em torno de diversos títulos de primazia de cada ordem religiosa, tais como a antiguidade, o número de santos, o número e a qualidade dos milagres, os estabelecimentos escolares ou caritativos, os cargos e créditos na corte, etc. Pelo espírito apologético e ausência de espírito crítico, estas crónicas têm flagrantes afinidades com as obras de Frei Bernardo de Brito; a sua atmosfera é permanentemente milagreira, dir-se-ia que pretendem entre si ganhar um concurso de prodígios.

FREI LUÍS DE SOUSA

Salienta-se no entanto a vários títulos no conjunto da historiografia seiscentista o dominicano Frei Luís de Sousa (c. 1556-1632).

No século, Manuel de Sousa Coutinho era fidalgo de linhagem, e teve, enquanto leigo, uma vida acidentada, em que sobressaem um cativeiro em Argel, onde teria privado com Cervantes, viagens por mar às Índias Ocidentais e Orientais, e (se porventura for mais do que uma simples lenda) um fogo posto ao seu palácio de Almada, em 1599, por animosidade contra os governadores do Reino, que aí pretendiam albergar-se de uma epidemia em Lisboa. Com ele casara D. Madalena de Vilhena, anteriormente mulher de D. João de Portugal, aprisionado em Alcácer Quibir. Na 4.ª parte da *História de S. Domingos* o seu biógrafo Frei António da Encarnação regista a tradição segundo a qual a entrada de ambos os cônjuges na

Ordem Dominicana, em 1613, se deveria ao regresso inesperado de D. João de Portugal. Tal é o ponto de partida do conhecido drama de Garrett. Havia, de resto, antecedentes ascéticos na sua família.

A mais interessante biografia do século XVII é, provavelmente, a *Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires* (1619), bispo de Viana e arcebispo de Braga, redigida por Frei Luís de Sousa, sobre materiais coligidos por Frei Luís de Cácegas, seu antecessor como cronista da província portuguesa de S. Domingos. Concebida originariamente como um retrato a mais na galeria dos domínicos ilustres, esta obra ultrapassa os lugares-comuns da hagiografia. Para isso contribuiu talvez o ter sido redigida a instâncias da Câmara Municipal de Viana do Castelo, que também custeou a impressão. A fluidez da prosa de Frei Luís de Sousa, a agilidade narrativa com que sabe enlaçar os factos e até algumas pinceladas de pitoresco também se fazem sentir, apesar de certa monotonia, na *História de S. Domingos*, já referida, que não passa de uma série de monografias sobre cada convento dominicano do País, com biografias dos seus frades, freiras ou familiares mais relevantes. O próprio autor, embora frisasse no prólogo desta *História* que a escrevia em obediência a directivas superiores (observação que se repete em quase todos os escritores conventuais), não se esquece de reivindicar a sua autoria, com um orgulho artístico mal contido, opondo a sua arte ao «monte de cousas indigestas e informes» que o seu antecessor lhe legara.

Antes da *Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires*, a biografia existia já sob a forma de crónica ou hagiografia, talhada segundo o figurino da ideal vida cristã, do ideal cavaleiresco ou do ideal do Príncipe; e este livro participa ainda muito dos modelos hagiográficos em vista. O que singulariza, contudo, é a preocupação tão nova, que nele se revela, de recriar o pitoresco pessoal e local: o estrabismo e outras peculiaridades físicas e psíquicas do Arcebispo, o seu trajar, maneiras, objectos de uso (com as designações que tinham na gíria da Ordem), certas paisagens onde ele se achou, etc. Já na *História de S. Domingos* se vê tal pitoresco a propósito do mosteiro de S. Domingos de Benfica, onde o escritor viveu, por um curioso desdobramento em que ele parece querer já, como um escritor moderno, recriar o seu ambiente de vida na imaginação alertada e um tanto indiscreta do leitor. O biógrafo de Bartolomeu dos Mártires segue pitorescamente as pisadas do biografado nas suas celas conventuais, no palácio arquiepiscopal de Braga, nos fraguedos de Barroso, no seu retiro final de Tui.

Mais ainda: sente-se o depoimento oral do camponês, da mulher popular, do pedinte, do cidadão de Braga ou de Viana (terra natal de Frei Bartolomeu),

prestado ainda a poucos anos de distância da sua morte. Frei Bartolomeu aparece-nos no nimbo de uma santificação popular; os seus actos de caridade extravasam do formulário hagiográfico. É o caso, por exemplo, de uma dádiva furtiva da enxerga a uma moça que nada tem de seu para casar. Vemo-lo calcorreando a Terra Fria e falando com a sua gente simples. Eis um prelado que recusa enviar lampreias à rainha, para poder restituir aos pobres o seu preço; que critica abertamente injustiças do rei, vaidades e luxos do papa; que em Trento protesta contra a falsificação das actas referentes a discussões já havidas, contra a bajuladora preeminência concedida aos cardeais, declarando-os carecentes de uma «Ilustríssima e Reverendíssima Reformação».

Esta atitude, em que visivelmente o biógrafo se compraz, obriga-o a usar de cautelosa ambiguidade ao tratar da posição do biografado por ocasião da crise dinástica. Por um lado, Frei Luís de Sousa tem de respeitar a autoridade filipina; por outro lado, a biografia dirige-se aos cidadãos vianenses, cujos sentimentos antifilipinos se entrevêem com clareza, pois ele próprio nos mostra que «todas as vilas grandes» do Minho lançaram voz por D. António:

> «É formoso nome *Rei natural*; não enche menos os olhos um espírito pronto a se perder pela Pátria. Onde havia gente deste humor, levantavam logo a bandeira por D. António, e bastavam poucos para o efeito, que logo eram seguidos do povo, fácil de levar da boa sombra da cousa e do brio dos animosos.»

Como se avém o Arcebispo ante o dilema? Ganha o tempo que pode, até que (decisão insólita, com o que o biógrafo se espanta) põe a questão a votos, em Braga. A maioria revela-se filipista, não se sabe como. Mas o resultado não convence os diocesanos mais «animosos». Frei Bartolomeu dos Mártires continua a tergiversar perante as Cortes, depois da vitória de Filipe, e, desgostoso, renuncia à prelatura.

Os cronistas costumavam principiar ou rematar a sua obra por um retrato do protagonista, muitas vezes minucioso, exacto de linhas e cor, mas estático. Só Fernão Lopes e Garcia de Resende (este quanto a D. João II) tinham conseguido dar uma psicologia individual em acção. Frei Luís de Sousa não estava em condições de repetir a proeza de Fernão Lopes, porque, para o Arcebispo nos parecer mais vivo, era preciso vir contrastado com outros caracteres, numa atmosfera social mais densamente descrita. No entanto, ultrapassa o anedótico de Garcia de Resende, e fica muito acima, em vivacidade, do *pastiche* classicista que Jacinto Freire de Andrade posteriormente apresentaria como retrato de D. João de Castro.

Bibliografia

1. Textos

- Couto, Diogo do: Década IV da *Ásia*, Lisboa, 1602; V, 1612; 1614, VII, 1616; VIII, 1673, editada desde os manuscritos do Porto e Madrid, por Maria Augusta Lima Cruz, I, 1933, IN-CM e Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses); XII, Paris, 1645, IX (juntamente com as IV, V, VI, VII e VIII), Lisboa, 1736; X e XI (juntamente com todas as anteriores), Lisboa, 1778-88 Esta última ed foi reimpressa pela Livraria Sam Carlos, Lisboa, 1973-75, abrangendo todos os vols , do 10 º (que contém a biografia de Couto por M Severim de Faria) ao 24 º, da série integral das *Décadas*, sendo o último vol o Índice das da autoria de Couto. Desta forma as Décadas IV a VIII tiveram 3 ed , as Décadas IX e XII duas ed , e as Décadas X e XI uma ed *O Soldado Prático* tem duas redacções, ambas publicadas por António Caetano do Amaral, Lisboa, 1790 A 2 ª redacção foi reeditada segundo manuscrito inédito na col «Clássicos Sá da Costa», com pref de Rodrigues Lapa, 1937 Ed Europa-América, 1988 *Vida de D Paulo de Lima Pereira*, Lisboa, 1756 reed 1903 in «Biblioteca de Clássicos Portugueses»
- Pereira, António Pinto *História da Índia no tempo em que governou o viso rei Dom Luís de Ataíde, 1616-1617*, rep fac-símile IN-CM, 1987 (minucioso relato político-militar baseado em informações indirectas, que Diogo do Couto utilizou)
- Andrada, Francisco de *Crónica de D João III* Lisboa, 1613, reed Porto, 1976, com introd e revisão de M Lopes de Almeida
- Acenheiro, Cristóvão Rodrigues *Crónica dos Senhores Reis de Portugal*, in «Colecção de Inéditos de História Portuguesa» T V , Lisboa, 1926
- Mariz, Pedro de *Diálogos de Vária História* Coimbra, 1594 reed 1597 (e 1598), 3.ª ed 1674, 4 ª ed 1749, estes últimos com suplementos de apologia histórica nacional por outros autores.
- Leão, Duarte Nunes de *Primeira Parte das Crónicas dos Reis de Portugal*, 1 ª ed 1600; 2 ª ed 1677, 3 ª ed 1774 A obra completa (abrangendo da crónica do conde D Henrique até à de Afonso V) foi reeditada em 1975, Lello, Porto, com introd de M Lopes de Almeida *Ortografia e Origens da Língua Portuguesa*, 1576 e 1866, respectivamente Reed 1784 e 1866 Reed de Origens por J P Machado, Lisboa, 1945 Reed dos dois livros IN-CM, 1983, com introd e notas de Maria Leonor Carvalhão Buescu, que organizou também uma antologia das *Origens*. *«Duarte Nunes de Lião»*, Clássica Editora, 1975
- Galvão, Duarte *Crónica de D Afonso Henriques*, 1 ª ed 1726 ou 1727 Ed moderna por José de Bragança.
- Sousa, Manuel de Faria e *Ásia Portuguesa*, reed moderna, trad em port em 6 vols , col «Biblioteca História de Portugal e Brasil», Liv Civilização, Porto, 1944-45, introd de Manuel Lopes de Almeida
- *Monarquia Lusitana* 1 ª parte 1597, 1690, 1806, 5 vols , 2 ª 1609, 1690, 1806-1809, 7 vols , 3 ª 1632, 1690, 1806, 4 ª 1632 1725, 5 ª 1650, 1752; 6 ª 1672, 1751, 7 ª 1683, 8 ª 1727 Na «Biblioteca Histórica — Série Régia», Porto, estão editados parte dos volumes de Frei António Brandão, sob o título de *Crónica do Conde D Henrique, D Teresa e Infante D Afonso, Crónica de Afonso Henriques, e Crónica de D Sancho I e D Afonso II* Ed completa em 5 vols , IN-CM Ed com introdução de A da Silva Rego, notas de A A. Banha Rodrigues e M dos Santos Alves, IN-CM, 8 vols., 1973

- Polémica seiscentista sobre a *Monarquia Lusitana*: Andrade, Diogo de Paiva de: *Exame de Antiguidades*, 1616; e Silva, Frei Bernardino da. Defensão da Monarquia Lusitana, 1620.
- Brito, Frei Bernardo de: *Crónica de Cister*, 1602, 1720 *Elogios dos Reis de Portugal*, 1603, 1726, 1761, 1786, 1825.
- Frei Rafael de Jesus é também autor de uma *Vida do Sereníssimo Rei D João IV*, cuja 1.ª parte se perdeu, estando a 2.ª e última editada em Coimbra, 1940-42. O manuscrito destinava-se, ao que parece, à *Monarquia Lusitana*.
- Lucena, João de: *História da Vida do Padre Francisco Xavier*, 1.ª ed. 1600. Reprod. fac-similada pela Agência-Geral do Ultramar, 1952, com pref de C. Pimpão; ed anotada e com grafia actualizada, 2 vols., Lisboa, 1959-60.
- Sousa, Frei Luís de: *Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires*, 1619, 1760, 1763, 1785, 1818, 1850, 1857. Ed. na col. «Clássicos Sá da Costa» com pref. e notas de Reis Machado *História de S. Domingos*, 1.ª 1623, 2.ª 1662, 3.ª 1678, todas reeditadas, com a 4.ª parte de Frei Lucas de Santa Catarina, em 1767 e 1866 Reed. da *História de S. Domingos* de Frei Luís de Sousa com pref. de Lopes de Almeida, Lello e Irmão, Porto, 1977 Frei António da Encarnação escreveu umas *Adições à História de S. Domingos* e uma *Vida de Frei Luís de Sousa* para estas reedições. Ed. introd Aníbal de Castro e Gladstone Chaves de Melo, 1993. *Anais de D João III* além da ed. de Herculano, 1844, há a dos «Clássicos Sá da Costa», 1944
- Andrade, Jacinto Freire de: *Vida de D. João de Castro*, 1651, reed. 1671 (seis reed. conhecidas durante o séc XVIII)
- Na «Biblioteca Histórica — Série Régia», Porto, há uma ed moderna da *História da Etiópia*, por Pêro Pais, em 4 vols.
- Frias, Pedro de: *Crónica del-Rei D António*, estudo e leitura por Mário Alberto Nunes Costa, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1955.
- *Jornada Delrei Dom Sebastião a África e Crónica de Dom Henrique*, est. e introd. de F Sales Loureiro, IN-CM, 1978.
- O texto da pretensa crónica de D João III e ainda um seu resumo inédito encontram-se editados por Joaquim Veríssimo Serrão em *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, IN-CM, 1994, pp. 209-227.

2. Antologias

- *Ásia* de Diogo do Couto, colectânea em dois vols. na col. «Clássicos Sá da Costa» com um estudo de António Baião
- Da *Vida de S. Francisco Xavier*, por João de Lucena, Lucena, 2 vols., «Antologia Portuguesa» dirigida por Agostinho de Campos
- *Os Historiadores de Alcobaça*, introd., organização e notas de Alfredo Pimenta, col. «Clássicos Portugueses».
- *Historiografia Alcobacense*, sel. e notas de José Pereira Tavares, Lisboa, 1940
- Da *Vida de Frei Bartolomeu dos Mártires: Frei Luís de Sousa*, vol. da «Antologia Portuguesa» dirigida por Agostinho de Campos; *Vida do Arcebispo*, pref., selecção e notas de Agostinho da Silva, na col. «Textos Literários», este mesmo escritor preparou outra selecção mais pequena, *A Austeridade do Arcebispo*, na col «Antologia», que editou em 1942, *Páginas Escolhidas de Frei Luís de Sousa*, selecção, introd e notas de José Adriano de Carvalho, «Textos Clássicos Verbo»
- *D. Sebastião e o Encoberto*, estudo e antologia por A. Machado Pires, Fund. C. Gulbenkian
- Ver prefácios às edições modernas e antologias.

3. Estudos

- Bell, Aubrey: *Diogo do Couto*, Oxford University Press, 1924. Sobre Diogo do Couto ver também o estudo de A. Baião na colectânea indicada
- Martins, António Coimbra *Sobre as décadas que Diogo do Couto deixou inéditas*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. 3, 1971, Paris, pp. 272-355 (referência a uma cópia da *Década VIII* encontrada em Madrid e que confirma a autenticidade da do Porto); e *Sobre a génese da obra de Couto (1569-1600) Uma carta inédita*, *ibidem*, vol 8, 1974
- Cruz, M Augusta Lima «*Década 8.a* da Ásia» de Diogo do Couto, «Arquipélago», 6, Jan 1984, pp 151-166
- Carvalho, A Farinha de *Diogo do Couto, «O Soldado Prático» e a Índia*, Vega, Lisboa, 1979.
- Queirós Veloso, em *Estudos Históricos do Século XVI*, Lisboa, 1950, demonstrou que a crónica atribuída por Alexandre Herculano e A A Costa Paiva a Bernardo da Cruz (ed 1837, reeditada em 1903) não pode ser deste autor, e atribuiu-a a António de Vaena Francisco Rodrigues, in «Brotéria», 1926, vol III, fasc IV, pp 193-195, mostrou a inconsistência da atribuição desta obra a Amador Rebelo, feita por Ferreira Serpa na ed incorrecta de 1925, Porto. Queirós Veloso descobriu capítulos que continuam esta crónica, ficando a saber-se, deste modo, que ela abrangia provavelmente todo o reinado de D Henrique *A Relação da vida de El-Rei D Sebastião* de Amador Rebelo, ms da Torre do Tombo, códice 1745 da *Livraria*, foi ed em 1978 João Palma-Ferreira, em *O «Biógrafo» de Luís de Camões, Pedro de Mariz, como autor da «Crónica de El-Rei D Sebastião»*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol 7, 1973, pp 471-484, prova, de acordo com a cópia ms 435 da Biblioteca Geral da Universidade de Salamanca, ser Pedro Mariz o autor da crónica em questão
- Alves, Francisco Manuel (abade de Baçal) *O clássico Frei Luís de Sousa. Tragédias Marítimas. Notas inéditas*, in «Portucale», vols V-VI, Porto, 1933
- Pontes, Maria de Lourdes Belchior estudo sobre Frei Luís de Sousa, in *Os homens e os livros*, 1971
- Ricard, R estudo sobre Frei Luís de Sousa, in *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, Paris, 1971
- Serrão, Joaquim Veríssimo *Historiografia Portuguesa*, vol I (Sécs. XII-XVI) e II (Séc XVII), ed Verbo, Lisboa, 1972-73, *D Frei Bartolomeu dos Mártires e a Sucessão de 1580*, in «Aufgesätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», Münster, Band 4, 1964, *O Reinado de D António Prior do Crato* (1580-82), Atlântida Editora, Coimbra, 1958, *Itinerários de D Sebastião*, I-II, 1963-64; *A Crónica de D João III de António de Castilho*, «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, II, pp 319-326, e *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, IN-CM, 1994
- Castro, Aníbal Pinto de *Frei Luís de Sousa, Escritor*, sep do vol III/3 das «Actas» do II Encontro sobre História Dominicana, 1982 (fontes e cultura latina de Frei Luís de Sousa)
- Figueiredo, Fidelino de *História da Literatura Clássica* — 2.ª Época, 1921
- Cidade, Hernâni *Lições sobre a cultura e a literatura portuguesa*, 1.º vol , 6.ª ed corr e aum , Coimbra, 1981, *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, Lisboa, s/d , *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, vol II, Coimbra, 1964; *A Historiografia Alcobacense sob os Filipes*, vol VI das Publicações do Congresso do Mundo Português, 1940
- *Frei Bartolomeu dos Mártires (1514-1590): catálogo bíblio-iconográfico*, coord Raul de A. Rola, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1939
- Lopes, Óscar *Apologia e Crítica Contemporânea da Expansão*, in *Le Caravelle Portughes. sulle vie delle India*, Atti del Convegno Internazionale, Milano, Bulzoni Editore, Roma, 1993, pp. 27-40, e *Oceanos*, n.º 18, Junho de 1994, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos, pp 126-139

4.ª Época

Época Barroca

Capítulo I

Introdução

Evolução europeia. Papel precursor da Holanda

Enquanto os domínios ultramarinos permitiam à aristocracia peninsular um reagrupamento defensivo em torno da Coroa, mantendo na sociedade e na cultura de Portugal e Espanha certas características senhoriais, e propiciavam depois uma hegemonia política mundial da Espanha que atinge o apogeu sob Filipe II (1556-98), e se prolonga até ao desfecho da Guerra dos Trinta Anos (1618-48) — em alguns países da Europa Ocidental, não sujeitos ao seu domínio, a estrutura social e política sofre consideráveis alterações. É que, afinal, a Bolsa de Antuérpia (1531), centro do comércio continental das especiarias portuguesas, e os banqueiros da Alemanha do Sul, principais financiadores das Coroas peninsulares, apesar das sucessivas falências individuais, tinham exercido o real controlo da nova economia mundial recém-nascida. Os recursos dos reinos de Portugal e Espanha esgotavam-se já no século XVI, cada vez mais incapazes de ocorrer aos gastos da oligarquia administrativa e militar e de satisfazer os juros de dívidas astronómicas. O senhorio da «Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia», em plena bancarrota, tenta de novo a aventura cavaleiresca em Marrocos e afunda-se em Alcácer Quibir (1578); a Casa de Áustria acrescenta o império português aos seus domínios, mas em 1588 vê a sua «Invencível Armada» batida pelos Ingleses. O século XVII vai assistir ao triunfo de um grande capitalismo mercantil, constituído em companhias de accionistas particulares que pertencem, indiferentemente, a vários credos ou nações e que utilizam um Estado nacional como garantia do seu monopólio.

A inovação parte dos Holandeses, cujos armadores, associando-se a capitais internacionais (em grande parte dos *Marranos*, ou *Cristãos-Novos* expulsos da Península), criam, a partir de 1592, as célebres Companhias das Índias, primeiro para fazer a guerra de corso às frotas filipinas, e depois para desalojar o império habsburgo dos seus principais entrepostos da Indonésia, Índia, África do Sul, América do Sul e Central. A expansão colonial holandesa é facilitada por um tolerantismo comercialista, próprio de um Estado federativo, descentrali-

zado, dir-se-ia que ele próprio imagem de uma empresa por acções. A Banca de Amesterdão (1611) torna-se o centro do capitalismo internacional. O calvinismo, dominante entre a burguesia holandesa, reabilita o juro e a especulação bancária.

A Holanda torna-se na primeira metade do século a estante giratória com prateleiras para as heresias que minam os estados monarco-feudais: refúgio dos judeus peninsulares, dos dissidentes ingleses fugidos aos Stuarts, dos huguenotes franceses. Giordano Bruno, Galileu, Descartes editam lá as obras que teorizam a mecânica celeste e geral; impressores holandeses, como os Elzevir, erguem a arte tipográfica a um novo nível; nasce das informações bolsistas a imprensa periódica, com as *Gazetas*; o naturalismo renascentista prolonga-se ali. Não se trata apenas do culto da ciência experimental e algébrica (Huyghens), que através da óptica e da criação do microscópio lança a microbiologia com Leeuwenhoek; um judeu de origem portuguesa, Bento de Espinosa, identifica Deus com a Natureza, critica a autoridade de quaisquer Escrituras Sacras e do poder monárquico, concebe a liberdade moral como não passando de uma consciência interiorizadora da causalidade universal, considerando comportamento ético apenas aquele que só obedece a razões — depois de armado com o conhecimento das causas. Grócio fundamenta o direito internacional em regras que julga existirem, não por decreto sobrenatural, mas na natureza humana (*direito natural*). A escola holandesa de pintura, inovadoramente naturalista, substitui a iconografia religiosa por retratos, interiores burgueses e paisagens (Franz Hals, Hooch, Vermeer, Hobbema, Ruysdael). Rembrandt, como veremos, representa já algo para além desse naturalismo.

O papel da Inglaterra seiscentista

Na França e na Inglaterra o capitalismo comercial e a cultura burguesa não dominam tão livremente, mas, por vias mais sinuosas, impõem a sua influência.

No segundo destes países, o absolutismo dos Tudors elimina desde Henrique VIII a alta aristocracia feudal e o clero regular, mas a nobreza que ascende com as secularizações (*gentry*) e a burguesia, mais ou menos «puritana», ou calvinista, de Londres mantêm o controlo do fisco pelo Parlamento. Os filhos segundos da *gentry*, vedado o acesso à carreira do clero regular, das armas ou do funcionalismo, em resultado das secularizações e da moderação do fisco régio, ingressam por isso na burguesia. A Coroa garante o monopólio, a que se associa, das companhias criadas para fazer o corso às frotas hispânicas e conquista os entrepostos do Báltico, do Mediterrâneo e depois do Índico e da América do Norte. O reinado de Isabel (1558-1603) e ainda o do primeiro Stuart, Jaime I, correspondem, por isso, não apenas ao desenvolvimento de uma cultura amaneirada de corte, em que se salientam a poesia para canto e o pastoralismo convencional (Sidney, Spencer, John Lyly, autor do romance *Euphues*, 1579-80, donde derivou o nome de *eufuísmo* para o estilo *culto* inglês), mas também ao surto de uma riquíssima escola teatral em que se fundem o naturalismo renascentista, a cultura universitária de muitos dramaturgos, a ânsia de aventura e domínio, as inquietações ideológicas da burguesia, o estilo floreado da corte (Marlowe, Shakespeare, Ben Jonson, Fletcher, etc.).

O desenvolvimento posterior da burguesia e o endurecimento da sua ideologia puritana, por um lado, a reacção correspondente por parte dos monarcas Stuarts e da aristocracia mais

exclusivamente agrária, por outro lado, precipitam depois as revoluções de 1648 e 1688, cujo saldo final é uma vitória sobre o absolutismo por parte de uma coligação tácita entre a burguesia londrina menos puritana e a aristocracia *Whig*, que lhe está estreitamente ligada. Estas duas camadas vão realizar durante o século XVIII uma dupla revolução: a revolução agrária da *enclosure*, eliminação do pequeno campesinato feudal, já iniciada em começos do século XVI, e a revolução industrial. Através das vicissitudes seiscentistas, o puritanismo revolucionário exprime-se literariamente pela obra de Milton (*Paraíso Perdido*, 1667) e Bunyan (*Caminhada do Peregrino*, 1678); a aristocracia opõe ao zelo puritano um teatro e um lirismo profundamente cínicos e intelectuais (Wycherly, Congreve, Lovelace, etc.); enquanto que o futuro equilíbrio do século XVIII inglês, com o seu compromisso entre os *Whigs* e a burguesia, e a lenta deslocação para esta do controlo económico e cultural, principia a manifestar-se em Dryden, que inaugura o gosto clássico depois dominante.

Por meados do século XVII, a Sociedade Real de Londres, ilustrada por figuras como Roberto Boyle e Newton, torna-se o foco mundial da investigação científica, onde se lançam as bases de uma nova disciplina da física, a dinâmica, articulada com o também recente cálculo infinitesimal. No desenvolvimento do empirismo e sensualismo inglês, Hobbes e Locke sucedem a Francisco Bacon, que em 1620, com o *Novum Organum Scientiarum*, dera o primeiro tratado de metodologia científica experimental. Locke, o filósofo da revolução de 1688, que escreve em inglês para toda a gente, e não já em latim escolástico, é o pensador que mais influência exerce na Europa por todo o século XVIII. Este conjunto de circunstâncias sociais e culturais explicam que a Inglaterra, país onde a revolução burguesa, embora menos radical e rematando num compromisso que dura até à época vitoriana (reforma eleitoral de 1832), se antecipa de um século à da França e, em geral, do Continente, seja no início do século XVIII a herdeira imediata das criações holandesas de inícios do século XVII: jardins, conforto do lar, pintura de paisagem, de retrato e de interiores, jornalismo, filosofia progressiva, livre-cambismo, teoria dos direitos fundamentais do Homem e da divisão dos poderes do Estado.

Classicismo francês. Época de Luís XIV

Em França, as guerras de religião, ponto crítico da anarquia renascentista, haviam rematado no século XVI pelo Edicto de Nantes (1598) e o advento da dinastia bourbónica. Deste compromisso precário entre a burguesia huguenote e a aristocracia católica resulta, como fiel da balança, a política absolutista de Richelieu, Mazarino e Luís XIV, profundamente diferente, no seu significado social, do absolutismo peninsular. A coroa sustenta, além da nova burocracia do absolutismo, a velha aristocracia de sangue, que, domesticada depois do esmagamento da *Fronda*, faz uma vida ociosa de corte. A burguesia ascende, em parte, à categoria de nobreza de cargo, prevalece na administração central, enriquece com os fornecimentos e arrematações dos impostos da Coroa, impõe a política mercantilista que permite o desenvolvimento da manufactura (indústrias de luxo, mineração, construção naval, têxteis, etc.). Batidos os Filipes na *Paz dos Pirenéus* de 1659, a França torna-se a potência hegemónica da Europa. Mas a «guerra do dinheiro», de conquista surda dos mercados e do ouro, que Colbert e as suas Companhias mercantis conduzem contra as outras potências, complicada ainda por outras

considerações dinásticas e estratégicas, empurra Luís XIV a uma série de lutas armadas que desprestigiam o absolutismo e dão lugar ao agravamento da situação económica das massas populares.

Sob o ponto de vista cultural, o grande foco é ainda então a corte, que deve à corte madrilena a iniciação em muitos requintes; mas essa e outras influências refundem-se num sentido que denota a presença de uma burguesia culturalmente individualizada. É dentro dela que tendem a radicar-se ideologias dissidentes ou de oposição à ideologia oficial. O próprio modo de vida das camadas burguesas acentuará esta incompatibilidade, que acabará por se traduzir no século XVII numa oposição total aos próprios fundamentos da ideologia católica.

No campo literário, Honoré d'Urfé, com o início da publicação da *Astrée* em 1608, introduz na corte francesa o formalismo da alegoria pastoral anteriormente consagrada pela *Diana* de Montemor, dando o modelo para as damas preciosas dos salões da marquesa de Rambouillet e de Mlle. Scudéry; e Corneille, com o *Cid* (1636-37), adapta o drama espanhol ao gosto francês, inaugurando o teatro clássico em França. Mas a um estado de coisas político e social mais estável e a um nível já superior corresponde um espírito mais analítico e racionalista, um sentimento de vida mais confiante, mais equilibrado e menos patético que o prevalecente em Espanha. Há uma enorme floração de doutrinadores e preceptistas literários, cheios de ponderação sensata, entre os quais se destacam o poeta Malherbe, à entrada do século, e Boileau, cerca do último quartel (*Arte Poética*, 1674). Ao mesmo tempo a Academia Francesa (1635) e vários gramáticos racionalistas desempenham o seu papel de codificação e apuramento linguísticos.

No terreno filosófico, a figura dominante do século XVII francês é Descartes, também um dos criadores da álgebra, da geometria analítica e da mecânica. A sua filosofia, como a do seu contemporâneo inglês F. Bacon, centra-se no problema da metodologia científica (*Discurso do Método*, 1637). Pode dizer-se que, em última análise, o método cartesiano se reduz a interpretar os fenómenos segundo esquemas mecânicos, geométricos e algébricos. No entanto, embora veja um futuro cheio de esperanças para a ciência mecanista, Descartes acautela o idealismo tradicional e a teologia, e não discute as instituições políticas e sociais do tempo; sustenta a imaterialidade e eternidade do espírito, mas concebido como simples consciência das leis mecânicas do mundo, e afirma a existência de Deus, mas como garantidor da realidade objectiva das leis científicas — um Deus, aliás, que (pelo menos sob certa leitura de Descartes) é a negação mesma do milagre.

Esta filosofia progressista mas cautelosa vai casar-se, através de gerações, com um importante sector da intelectualidade francesa de origem burguesa. Apesar da oposição dos Jesuítas, ganha adeptos até no clero, como Malebranche. Contudo, o seu geometrismo unilateral, a sua abstenção cautelosa quanto aos problemas morais, históricos e políticos, a sua tendência para reduzir o mundo a massa e movimento, abstraindo-se das forças e das transformações qualitativas, provocam a reacção posterior de Pascal e do filósofo alemão Leibniz. Com estes e com Newton, além do método experimental, integram-se no pensamento científico os conceitos de energia e de infinito. A preocupação da infinidade e da omnipotência divinas, agora que a ciência impunha uma concepção infinitista e energética do mundo, sente-se nos Jansenistas de Port-Royal, de que Pascal foi a figura dominante. Notemos que o Jansenismo tem a mais ampla repercussão na nobreza de cargo, como ideologia em que se apoia a reivindicação de independência da Igreja Galicana, ou Francesa, contra o «ultramontanismo», expressão que designa a tendência, principalmente impulsionada pelos Jesuítas,

para a supremacia absoluta do papa sobre os bispos e até sobre as autoridades civis. A apologética católica, dominada pela figura de Bossuet e aliada à contra-ofensiva absolutista de Luís XIV, no apogeu do reinado, consegue fazer frente às borrascas cartesiana e jansenista, mas sacrificando o prestígio dos Jesuítas e reajustando, aburguesando os métodos de exegese e de oratória sacra. As ideologias revolucionárias do século XVIII francês irão inspirar-se em Locke, ultrapassando o Jansenismo.

À ascensão do absolutismo em França corresponde o teatro de Corneille (*Horácio*, *Cinna*, 1640), em que se apresenta sempre a vitória da autodisciplina cívica do protagonista sobre as paixões pessoais mais veementes. Com Racine, os conflitos da tragédia já lisonjeiam mais as paixões, e a noção de dever desloca-se do clima cívico para o clima familiar (*Fedra*, 1677). Um e outro levam à maior perfeição o esquema das três unidades (acção, lugar e tempo), que ao teatro clássico francês confere uma grande densidade psicológica e ideológica. Entretanto, a comédia de caracteres de Molière, fundindo o racionalismo francês com a experiência de palco da *Commedia dell'Arte*, critica penetrantemente a hipocrisia e a fatuidade do sistema feudal remodelado sob o absolutismo, atingindo ao mesmo tempo a caça ao lucro, ou ao prazer e várias deformações psicológicas, típicas não só da nobreza mas também da burguesia dirigente, com um poder de apreensão que os ideólogos burgueses perderão mais tarde no seu propagandismo revolucionário (*Preciosas Ridículas*, 1659; *D. João*, 1665; *Tartufo*, 1669; *As Sabichonas*, 1672, etc.).

Os sintomas de dissolução ideológica do regime de Luís XIV começam por se fazer sentir nos meios aristocráticos. Tal como na aristocracia *tory* inglesa, desenvolve-se o cepticismo galante dos libertinos, que transvasa para as obras de um estilo seco e cínico (*Máximas* de Rochefoucauld, 1665, *Caracteres* de La Bruyère, 1688, *Fábulas* de La Fontaine, 1668); os espíritos volvem-se para as pequenas coisas, registam efemérides e ditos, redigem memórias, correspondência literária, mantêm o tom racionalista, mais virado para o mundo psicológico ou para uma perspectiva pessimista do mundo social (*Memórias* do cardeal de Retz e do duque de Saint-Simon; *Cartas* de M.me de Sévigné; *Princesse de Clèves*, romance de M.me de Lafayette, 1678). Entre 1680 e 1715 decorre o período que Paul Hazard denomina de «crise da consciência europeia», no qual se confirma o descrédito das instituições e formas culturais da época de Luís XIV.

O Barroco

Generalizou-se o uso do nome *Barroco* para designar as características mais gerais que então assumem a arte e até a cultura seiscentistas ocidentais. Esta designação tornou-se ambígua, porque, ora se refere a um conjunto de tendências artísticas e culturais prevalecentes durante o século XVII nos domínios da Casa da Áustria, e portanto condicionadas pela estrutura especial que o absolutismo aí reveste, nomeadamente a sua orgânica ligação com a Contra-Reforma tridentina; ora abrange as tendências artísticas e culturais que acompanham o absolutismo em toda a Europa ocidental; ora pretende cobrir, na máxima generalidade, toda a vida cultural europeia da época, incluindo as manifestações tipicamente burguesas que ela assume na Holanda e, em menor grau, noutros países, como a Inglaterra. É ainda frequente

designar-se de *barroco* um certo conjunto de características estéticas formais que, aparentemente, emergem em certas épocas, como no helenismo, no gótico flamejante, no século XVII, no romantismo e em certas tendências decadentes e actuais. A qualificação de barroco era originariamente depreciativa (parece ter de início designado certas pérolas imperfeitas), e passou a aplicar-se a determinado estilo plástico e depois literário, cuja reabilitação data de finais do século XIX (Wölfflin, 1888).

No seu sentido histórico mais geral, mas determinado, Barroco designa um certo número de estruturas formais ligadas com inovações técnicas e científicas que essencialmente correspondem à coexistência e interdependência, mesmo conflituosa, de formas sociais profundamente diferentes na Europa; tal a renovação da pintura que permite, tanto a Rubens como a Velázquez, criar a sensação da atmosfera organizando o espaço pintado segundo gradações de cor ou segundo linhas de movimento aparente; ou que permite, tanto a Rembrandt como a Zurbarán, recriar a sensação de espaço pelo claro-escuro; tal o crescimento da arte dos sons que permite, primeiro a Vitória e Palestrina, depois a Bach e Haendel, organizar a música em profundidade, segundo os esquemas polifónicos que dão o contraponto e a fuga; tal a passagem de uma concepção finitista e estática do mundo a uma concepção infinitista, energética e dinâmica, com Giordano Bruno, Pascal, Newton. A história da arte e, em geral, da cultura tende, nos últimos trinta anos, a acidentar a evolução geral desde o gosto renascentista, reconhecendo certos períodos cíclicos de desequilíbrio e equilíbrio aparente, nomeadamente o Maneirismo (2.ª metade do século XVI), o Barroco (1.ª metade do século XVII), o Academismo (fins do século XVII) e o Rococó (século XVIII), cujas características e cronologia são muito oscilantes ou discutidas.

Na medida em que se considere o Barroco como ligado ao absolutismo, o seu contorno define-se mais claramente. Com efeito, a centralização régia levada a auge, e de resto em perfeito sincronismo com o reforço da autoridade papal e da disciplina eclesiástica católica, faz-se sentir, por exemplo, na arquitectura: muitos edifícios são planeados no século XVII para produzirem amplos efeitos de conjunto, tendo em consideração a paisagem circundante, abrangendo espaços ajardinados, buscando uma convergência maior de impressões na ondulação de saliências e reentrâncias, na simetria radial, no disfarce das linhas estruturais rectilíneas pela profusão ornamental, ou pela modulação em curva do revestimento interno. A mesma concentração conduz à escultura policrómica, ao planeamento, com pompa e grandiosidade, de todo o exterior da vida oficial; e, aspecto típico, à ópera, género novo de arte que integra o drama representado, o verso, a música vocal e instrumental, solista e coral, o *ballet*, a pintura cenográfica, a mecanização dos bastidores, o guarda-roupa e um novo tipo de arquitectura para edifícios de espectáculo.

Limitando-nos agora à perspectiva hispânica, convém ter presente a distinção posterior entre o Maneirismo e o Barroco. Aquele aparece-nos como a expressão artística e literária de um sentimento de desequilíbrio, de frustração e instabilidade relacionáveis, dentro da Península, com a repressão a que era sujeita qualquer ideologia burguesa que desse alternativa optimista a um estado de coisas já abalado desde a derrota da Invencível Armada em 1588. O estilo dominante no império dos Habsburgos caracteriza-se pelo exagero patético, pela expressão de um ascetismo macerado ou de um exaltado misticismo, pela oposição da sublimidade espiritual ao grotesco da carne, do idealismo puro ao pícaro burlesco, pela alternância entre a bizarria fidalga e o pitoresco folclórico, pelo gosto dos extremos patéticos ou decorativamente festivos, sublimes ou impulsivos, panegíricos ou

sarcásticos, tenebrosos, contritamente penitenciais ou então luminosos, celestiais — e sobretudo pela subtileza engenhosa que encontra analogias entre dados heterogéneos ou que descobre transracionalmente os limiares de metamorfose, ou, dialecticamente, a coincidência dos opostos ou, em terminologia já de Heraclito, a enantiodromia, ou movimento de um oposto para o seu contrapolo (tempo e eternidade, realidade e idealidade). Contrariamente ao Maneirismo, o Barroco caracteriza-se pelo objectivismo, pela pompa, pelo exibicionismo material do poder e da fé. Na realidade, as duas tendências coexistem. Algumas destas características fazem-se sentir mesmo em pequenos empreendimentos e manifestações estéticas de regiões rurais portuguesas ou brasileiras até onde não chega a pompa das cortes.

Criando padrões de requinte formalista e cortês, o barroco literário espanhol vai-se inspirar no bucolismo artificioso da *Diana* de Montemor, do drama pastoril de Tasso e Guarini, que já influenciam escritores tão diferentes como Cervantes, Lope de Vega e Luís de Góngora. Este último torna-se o modelo acabado do estilo poético dito *culto*, *cultista* ou *gongórico*, em que, de um modo característico, predomina a sugestão por imagens e por efeitos fonossintácticos sobre a expressão discursiva ou qualquer forma de exposição conceptual. Todavia com o cultismo conjugam-se, contraditoriamente, o gosto da simplicidade pastoril e a reabilitação de certas tradições folclóricas peninsulares: a redondilha maior e os romances populares nela vazados estão na moda, sobretudo os de tema mourisco; os prosadores fazem gala no adagiário; a novela picaresca renasce com o *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, denunciando através de sucessivos autores, até Francisco de Quevedo, as torpezas e hipocrisias do feudalismo ibérico retardatário, a pretexto ou à luz de um pessimismo ascético.

No teatro, Lope de Vega (1562-1635) cria a comédia de capa e espada, de acção rápida baseada no ponto de honra cavaleiresco e no humorismo do gracioso, que se lhe contrapõe; mas, ao cabo de uma evolução, que seguiremos oportunamente, surge Calderón, e a vida converte-se em teatro do mundo, alegoria teológica, de um gosto espectacular que impõe a música instrumental e vocal (*zarzuela*, ou comédia de Zarzuela, nome do palácio real).

Cervantes, herói de Lepanto e ex-cativo de Argel, que conheceu por experiência todo o aventurismo glorioso ou pícaro do tempo, depois de cultivar o teatro patriótico, a novela exemplar, a sentimental e a picaresca, e o bucolismo covencional, dá no *D. Quixote* (1.ª parte, 1605) um símbolo universal nascido do próprio atraso feudal de Espanha. Mas esta caricatura dos ideais cavaleirescos ainda ressuma de alegria de viver e tem certa luminosidade de visão e estilo mais ou menos comuns aos seus contemporâneos Lope, o pintor Velázquez e certo Góngora. À medida que avança o século XVII, o estilo torna-se, contraditoriamente, mais intelectual e mais sensual, mais pomposo e mais patético. No verso, ao luxo da imagem acrescenta-se, ou opõe-se, o rebusque de conceitos, cujo padrão está no *Adone* (1623) do italiano Marino — donde o estilo designado de *conceptismo* ou *marinismo*. O conceptismo sentencioso, recheado de provérbios, carregado de toda a tradição moralista e pessimista de Salústio, Tácito, Séneca e do *Eclesiastes*, produz a prosa torturada de Francisco de Quevedo e, combinando-se com uma teoria da metáfora como método de revelar o lado insólito e recôndito das coisas, encontra o seu doutrinário em Baltasar Gracián (*Agudeza y Arte de Ingenio*, 1642, rev. 1648).

Condições da Restauração portuguesa

Em Portugal, como em Espanha, passa-se quase insensivelmente de um ambiente de incipiente Renascença para um ambiente de Contra-Reforma e para o estilo maneirista, como já vimos. No entanto, certas condições peculiares, nomeadamente, como veremos, um sensível desenvolvimento da burguesia durante o século XVII sob o estímulo da colonização brasileira e um tardio reforço do absolutismo e do feudalismo decadente, graças às minas do Brasil sob D. João V, justificariam que reservássemos a designação de *Época Barroca* para o período de intensa crise política, social e cultural que se processa entre a Restauração e as reformas de Pombal.

Embora incluída no sistema do império da Casa da Áustria, tal como o descrevemos no início desta *Introdução*, a realidade portuguesa apresenta alguns caracteres específicos já antes da Restauração.

Com efeito, a colonização brasileira, o comércio transatlântico do açúcar, do tabaco, do pau-brasil, além do contrabando da prata peruviana, o *asiento* (ou tráfico de negros africanos para a América do Sul) e a incrementada exportação do sal, sustentaram e desenvolveram a burguesia comercial, ligada a uma rede mundial de comércio constituída, como vimos, por «cristãos-novos» emigrados. Muitas linhagens fidalgas encontram uma solução para as suas dificuldades no cruzamento matrimonial com famílias de cristãos-novos, outras no comércio açucareiro. Nos colégios jesuítas, sobretudo no de Santo Antão em Lisboa e no Colégio das Artes de Coimbra, e depois nas universidades, sobretudo na de Coimbra (que desde D. João III perdeu muitos privilégios a favor da de Évora, inteiramente jesuíta, e do Colégio das Artes), muitos filhos da burguesia, em grande parte cristãos-novos, alcançam o acesso à alta convivência, apesar das terríveis revoadas de repressão inquisitorial.

Com estas circunstâncias, e também com a resistência popular espontânea à castelhanização forçada, se relaciona a produção, em todo o período filipino, de uma intensa literatura oral ou manuscrita, e por vezes impressa, de oposição antifilipina, desde as sátiras clandestinas atribuíveis aos dois Rodrigues Lobo, até aos pasquins eborenses da sublevação rural e urbana do Sul do País em 1637, assinados com o nome de Manuelinho: são coplas, romances, cartas, diálogos, entremezes, actas supostas de câmaras municipais mais sertanejas, etc. Este género de literatura prolonga-se para além da Restauração, em denúncias constantes das conspirações de certos altos aristocratas e clérigos contra D. João IV, e intervém mais tarde nas intrigas em torno dos comandos militares, da corrupção burocrática, da questão judaica, do golpe de Estado de Castelo Melhor, etc. (*Cartas ou Testamentos* escritos por Miguel de Vasconcelos no Inferno, a *Catástrofe* e a *Anti-Catástrofe* sobre D. Afonso VI e os outros numerosos panfletos citados, por exemplo, em *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*, diário redigido sobre acontecimentos de 1662 a 1680). A obra-prima desta literatura panfletária anónima é a *Arte de Furtar*, que estudaremos. Já muito anteriormente corriam as cópias das *Trovas* de Bandarra, sapateiro de Trancoso condenado pela Inquisição em 1541, que foram interpretadas em sentido messiânico e especialmente sebastianista e anticastelhano, e pela primeira vez impressas em 1644 em Nantes.

Há outras manifestações de uma certa ascensão da classe média desde fins do século XVI. A exaltação do idioma e a intensificação do seu estudo gramatical, a multiplicação de compêndios de história nacional, de elogio aos antigos reis portugueses, as reedições sucessi-

vas d'*Os Lusíadas* e das *Rimas* de Camões, uma série de comentaristas camonianos e de poemas épicos que sucedem desde D. Sebastião, se por vezes reflectem mais particularmente um patético preconceito da linhagem (caso das epopeias), correspondem em geral a um sentimento nacional de resistência, assente principalmente na burguesia comercial e togada, nos grupos urbanos; a isto acrescem o descontentamento geral (à medida que a crise final do regime filipino intensifica a exploração tributária e a mobilização militar), que atinge artífices e camponeses, as esperanças de tolerância futura para a minoria designada com o nome de «Cristãos-Novos», as preocupações da Companhia de Jesus, atingida na sua expansão ultramarina pela Guerra dos Trinta Anos e consequente expansão à custa das possessões portuguesas, e finalmente a desilusão de uma parte da nobreza, preterida na corte madrilena por estrangeiros ou por funcionários de origem menos ilustre e; por isso, mais submissos aos ministros filipinos. A *Epanáfora* de D. Francisco Manuel de Melo sobre as *Alterações de Évora*, que é talvez o mais interessante livro de memórias e historiografia escrito na época da Restauração, entremostra-nos muitos dos aspectos desta dinâmica social portuguesa, em que as correntes e contracorrentes mudam por vezes de sentido (o descontentamento da nobreza e dos cristãos-novos, sob os Filipes, são entre si colidentes).

As minas do Brasil e o apogeu do Barroco em Portugal

A burguesia lisboeta, portuense e de outros portos, embora desenvolvendo-se durante o século XVII e parte do século XVIII, tem de vencer grandes obstáculos antes de poder ocupar posições dominantes na cultura e na vida pública. O grosso da produção literária continua durante longo tempo a ser de origem clerical, como veremos; as mais notáveis personalidades literárias da Restauração, incluindo D. Francisco Manuel de Melo, estão ainda modeladas pela Retórica das escolas jesuítas e pela cultura barroca peninsular, embora acusem já reacções a problemas novos. A luta entre a velha ordem nobiliárquica, apoiada na repressão inquisitorial, e as novas forças de mentalidade burguesa trava-se sob roupagens estilisticamente barrocas. A corte brigantina, onde Rodrigues Lobo sonhara ver ombrear a aristocracia de sangue com uma burguesia letrada, não pode considerar-se um foco brilhante de mecenato literário, deixando nesse aspecto o campo livre a uma série de academias, como a *Academia dos Generosos* (quer dizer *dos aristocratas*), que teve a sua maior actividade de 1660 a 1665, restringida quase só à alta nobreza e consagrada à metrificação e discussão de temas formalistas, por exemplo: «Qual seja mais aceite a juízo dos homens, a virtude ou a formosura». Outras altas personalidades seculares ou eclesiásticas reuniram academias de carácter literário ou genericamente cultural, desde esta época até meados do século XVIII, não só em Lisboa, mas também noutras cidades e vilas de Portugal e do Brasil; além da dos *Generosos*, distinguiu-se a dos *Singulares* (1663-65), mas podem mencionar-se ainda a dos *Anónimos*, a dos *Ocultos*, entre dezenas de outras mais ou menos efémeras.

Perseguida e dizimada no seu conjunto, a pretexto de judaísmo, pela Inquisição e pelas leis de «limpeza de sangue», em grande parte forçada à emigração e à liquidação dos seus bens confiscáveis (terras e indústria), assim como à transferência para o estrangeiro de parte

dos seus capitais, a burguesia portuguesa tende a ser exclusivamente mercantil. Com a ajuda dos Jesuítas, consegue interessar a Coroa na formação de grandes companhias semelhantes às holandesas que haviam expulsado missões e fazendeiros portugueses do Maranhão e do Oriente. Ensaios de economia, tais os de Luís Mendes de Vasconcelos (1608), Severim de Faria (1655) e Ribeiro de Macedo (1675), que defendiam uma política de fomento em moldes industriais burgueses e mercantilistas, só se traduzem em diplomas legais quando a concorrência crescente das Antilhas afecta seriamente o comércio açucareiro do Brasil, cerca de 1670. Então é que a burguesia, pelos representantes do Porto às últimas cortes, as de 1697-98, faz ouvir o seu pensamento, condenando as extorsões e arbitrariedades do funcionalismo e da justiça, a concentração dos bens imóveis nas ordens religiosas, o luxo da aristocracia, o escoamento de moeda para o estrangeiro. O marquês de Fronteira e o terceiro conde de Ericeira, ministro de Pedro II, publicam então pragmáticas a favor das indústrias nacionais em 1677, 1688, e 1698; o 4.º conde de Ericeira, sugestionado pelo francês Bluteau, promove as *Conferências discretas e eruditas* (1696) e remodela a *Academia dos Generosos*, em 1718, num sentido de interesse pedagógico e científico, que se prende com a necessidade de uma melhor preparação da nobreza e com os problemas técnicos da tecelagem, da mineração e da agricultura moderna. Era talvez o esboço da dupla revolução inglesa da *enclosure* e da industrialização, que mais tarde originará em França as doutrinas paralelas dos *fisiocratas*, ou agrários, e dos *plutocratas*, ou industrialistas.

Mas a descoberta do ouro e dos diamantes do Brasil, o incremento das exportações de vinhos (estabilizadas pelo tratado de Methuen em 1703) adiam de novo o problema económico e social, propiciam o prolongamento e reajuste das formas barrocas em Portugal. No tempo de D. João V, com efeito, o ouro brasileiro repete os efeitos das especiarias de Quinhentos: a indústria, ainda mesteiral, definha (excepto em certos ramos sumptuários), no movimento comercial externo destaca-se a exportação visível do ouro, como moeda cunhada ou por *interpole* (contrabando); emigram massas enormes de artífices e camponeses, sobretudo nortenhos; a burguesia prefere dedicar-se ao contrabando, aos contratos fiscais, ao comércio externo, ao funcionalismo e às profissões liberais; o orgulho de classe da aristocracia exacerba-se, enchendo os conventos de mulheres sem casamento condigno, o que relaxa e mundaniza a disciplina monástica; enchem-se as rodas de «expostos» (enjeitados), e as portarias conventuais ou senhoriais nos dias de esmola ou do caldo; a escolástica jesuíta repele transigências que ainda tinha em 1630 com a mecânica, e torna-se sebenteira.

Há a orgia do espectaculoso, dos efeitos artísticos redundantes e cumulativos; a ópera de Metastásio, profusa de coros, bastidores e «tramóias»; a arquitectura imponente e recheada inteiramente de talha ou mármores variegados; procissões espaventosas, principalmente as de *Corpus Christi*, em que figuram inclusivamente alegorias mitológicas; recepções solenes, faustosíssimas, de embaixadores ou de prelados; autos-de-fé copiosos, com a pompa tradicional; touradas intérminas; coches monumentais.

Publica-se então o mais extenso cancioneiro do barroquismo versejante, a *Fénix Renascida*, que depois será antologizada e actualizada sob o título de *Postilhão de Apolo*. Os títulos dos livros são muito longos e pomposos. Em 1720 cria-se a Academia Real das Ciências, que, pelo culto da documentação, progride a historiografia seiscentista, mas reproduz na erudição a mesma ansiedade do monumental que D. João V herdou de Luís XIV.

No entanto, o quadro só ficará completo se tomarmos em conta um processo latente que vai gerar as características da época seguinte. Na medicina, na balística, na engenharia, na

cartografia, na astronomia, na mineração, na pedagogia, como na arquitectura, na pintura, na música orquestral ou vocal, na cenografia, D. João V precisa de mandar vir estrangeiros, de consultar portugueses estrangeirados (incluindo cristãos-novos), precisa mesmo de enviar portugueses a industriar-se no estrangeiro. Oratorianos e Teatinos, mais condescendentes com o espírito científico das sociedades então aburguesadas, quebram o monopólio do ensino jesuíta. Pelas fendas que se abrem nas necessidades mais clamorosas, penetra o ar de uma mentalidade antiescolástica e antibarroca. Põe-se agudamente o problema de como educar de modo mais útil a classe dirigente. A baixa na extracção do ouro e noutros produtos coloniais, que se acentuará na 1.ª metade do século XVIII, torna urgente um programa de fomento mercantilista.

Alguns homens mais actualizados, como Martinho de Mendonça Pina e Proença, D. Luís da Cunha, Diogo de Mendonça Corte Real, Alexandre de Gusmão, Ribeiro Sanches, Verney e outros, esboçam já no reinado de D. João V o programa que o marquês de Pombal tentará levar a efeito.

Bibliografia

Parte geral europeia

- Braudel, F · *La Mediterranée et le Monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2 vols., A. Colin, Paris, 3.ª ed. 1976, trad. port. em 2 vols., Dom Quixote, 1983-84; Civilização Material e Capitalismo, trad. port., Cosmos, Lisboa, 1967.
- Lebrun, François. *Le XVII Siècle*, 4.ª ed , A. Colin, Paris, 1977
- Hauser, Henri: *La Prepondérance Espagnole* (1559-1660), col «Peuples et Civilisations», Presses Universitaires, Paris.
- Davies, R Trevor· *Spain in Decline* (1621-1700), Nova Iorque, 1957
- Mousnier, Roland: *Les XVI et XVII siècles*, col «Histoire Générale des Civilisations», Paris, 1956
- Delumeau, Jean *Le Catholicisme entre Luther et Voltaire*, P U F , Paris, 1971
- Kriedke, P *Feudalismo tardio y capitalismo mercantil*, Barcelona, 1982
- Tenenti, A.. *La formación del mondo moderno — Siglos XIV-XVII*, Barcelona, 1985
- Hespanha, A. M. *História das Instituições (épocas medieval e moderna)*, Almedina, Coimbra, 1982, *As Vésperas de Leviathan Instituições e Poder Político. Portugal século XVII*, 1986, 2.ª ed rev 1994
- Bennassar, Bartolomé: *La España del siglo de Oro*, Ed Crítica, Barcelona, 1983

Parte cultural europeia

- Vejam-se os manuais de literaturas estrangeiras indicados no fim deste livro
- Hazard, Paul· *A Crise da Consciência Europeia*, trad portuguesa por Óscar Lopes, col «Cosmos»
- Dilthey, Wilhelm: *Leibniz e a sua época*, trad port por A. E Beau, Coimbra, 1947
- Goldmann, Lucien *Le Dieu Caché*, ed «N R F», 1955, e *Racine*, ed «L'Arche», 1956, Paris
- Hauser, A.· *História Social da Arte e da Cultura*, trad port por A. Candeias, 2.º vol , Lisboa, 1955
- Chaunu, Pierre *La Civilisation de l'Europe Classique*, Artchaud, Paris, 1964
- Toumand, J -C *Introduction à la vie littéraire du XVII siècle*, Bordas, Paris, 1970 (com larga bibliografia classificada)
- É muito numerosa e controversa a bibliografia existente sobre o conceito de Barroco Já demos algumas indicações a propósito do maneirismo

Obras de informação sintética:

- Coutinho, A.· *Bibliografia para o estudo da literatura barroca*, Rio de Janeiro, 1951.
- Tapié, Victor-L.. *Le Baroque*, col. «Que sais-je?»

Obras clássicas:

- Wölfflin, H.: *Principes Fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad francesa, Paris, 1952.
- Sypher, Wylie: *Four Stages of Renaissance Style*, Nova Iorque, 1955

- Rousset, Jean· *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon*, Paris, 1954.
- Alewyn, Richard: *L'Univers du Baroque*, col «Médiations», Paris, 1959
- Maravall, J. Antonio, *La Cultura del Barroco*, 1975, reed. Ariel, Barcelona, 1983
- Sarduy, S *Barroco*, Seuil, 1975, trad port., Vega, 1989
- Deleuze, G. *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, 1988

Antologias francesas:

- Dubois, Claude Gilbert *La poésie Baroque*, 2 vols, Larousse
- Allem, M *Anthologie Poétique Française, XVII siècle*, 2 vols., Garnier-Flammarion
- Em perspectiva mais larga, Hatzfeld, H · *Estudios sobre el Barroco*, trad esp, 3.ª ed aum, Gredos, Madrid Díaz, Emilio Orozco *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid Carilla, E *Manierismo y Barroco en las literaturas hispânicas*, Gredos, Madrid

Parte geral portuguesa

- Cortesão, Jaime *A Economia e a Geografia da Restauração*, comunicação feita ao Congresso do Mundo Português, e editada em Lisboa, 1940, *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, Parte I, Tomo I, Rio de Janeiro, 1952
- Veloso, J M Queirós *A Dominação Filipina*, in «Biblos», v VI (1930), pp 385-410
- Têm ainda importância os livros de João Lúcio de Azevedo, sobretudo *Épocas de Portugal Económico*, Lisboa, 1928, 4.ª ed 1978, *História dos Cristãos-Novos Portugueses nos séculos XVII e XVIII*, 1860-71, de Rebelo da Silva, 2.ª ed, 1971, IN-CM, com introd de J Borges de Macedo Todavia convém actualizá-los, não apenas com os livros de Jaime Cortesão, mas com outros trabalhos de investigadores mais recentes, de que se pode ler uma boa síntese nos artigos de Vitorino Magalhães Godinho sobre a *Criação e dinamismo do mundo atlântico* e sobre Portugal, *as frotas do açúcar e do ouro*, publicados em «Vértice», n.os 92 a 94 (Abril a Junho de 1951), e incluídos em Ensaios, 2, 1968, juntamente com *1580 e a Restauração*, excelente síntese, com bibliografia. Do mesmo autor *Portugal and his Empire, 1648-1720*, in *New Cambridge Modern History*, vol V, 1961, pp. 384-397, e VI, pp 509-540, *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, 2 vols., Lisboa, 1963-71, e *A Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, 4.ª ed, Arcádia, Lisboa, 1980 (contém antologia de testemunhos económico-sociais) Ver ainda, contudo
- Mattoso, José *História de Portugal*, 4.º vol, *O Antigo Regime*, Círculo de Leitores, 1993 (coord de António Manuel Hespanha).
- França, Eduardo de Oliveira. *Portugal na Época da Restauração*, São Paulo, 1951
- Serrão, Joel *Em torno das Condições Económicas de 1640*, in «Vértice», n.os 90 e 91, Fev e Março 1951, e pref da ed de *Alterações de Évora*, Lisboa, 1967
- Mauro, Frédéric *Le Portugal et l'Atlantique au XVII siècle, 1570-1670*, Paris, 1960, *Études Économiques sur l'Expansion Portugaise*, F C Gulbenkian, Paris, 1970, e *Le Portugal, le Brésil et l'Atlantique au XVII siècle*, Centro Cultural Português, Paris, 1983
- Torgal, Luís Reis *Acerca do significado sociopolítico da «Revolução de 1640»*, in «Revista de História das Ideias», 6, Coimbra, 1984, pp 301-344.
- Coelho, António Borges: *A Inquisição de Évora*, 2 vols., Caminho, 1987

- O pensamento economista português da época pode ser conhecido através da *Antologia dos economistas portugueses, século XVII*, sel., pref. e notas de António Sérgio, Lisboa, 1924, reed. 1975, e por *Da indústria portuguesa do Antigo Regime ao Capitalismo*, antologia org. por Joel Serrão e Gabriela Martins, com pref. do primeiro, Horizonte Universitário, Lisboa, 1978.
- Hespanha, Manuel António: *As Vésperas do Leviathan — Instituição do Poder Político em Portugal no séc. XVII*, 1.ª ed. 1989; 2.ª (revista) 1994

Parte cultural portuguesa

- Saraiva, António José: *História da Cultura em Portugal*, vols. II e III, *Sobre o Barroco na Literatura Portuguesa*, «Colóquio», 43, Abril 1967
- Cidade, Hernâni: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 1.º vol., Lisboa, 1981 (10.ª ed., corr. e aum.), e *Lições de Cultura Luso-Brasileira — Época e Estilos*, Rio, 1960
- Dias, José Sebastião da Silva: *Portugal e a Cultura Europeia (sécs. XVI a XVIII)*, Coimbra, 1953
- Santos, Reynaldo dos/Macedo, Diogo de: *História da Arte em Portugal*, vol. III, Porto, 1953.
- Glaser, Edward: *Estudios Hispano-Portugueses*, Valência, 1957, e *Portuguese Studies*, Centro Cultural Português, Paris, 1976.
- Pontes, M. de Lourdes Belchior: *Os Homens e os Livros*, Verbo, Lisboa, 1971
- Gomes, F. Casado: *Alguns aspectos da literatura portuguesa durante o Barroco*, Boletim do Gabinete Português de Leitura, n.º 8, Porto Alegre, 1967
- Matias, Elze M. H. Vonk: *A Academia dos Generosos. Uma academia ou sequência de academias?*, Revista da Biblioteca Nacional, vol. 2, Julho-Dezembro 1982, pp. 223-242. Palma--Ferreira, João: *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*, IN-CM, 1980
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e: *Teoria da Literatura*, vol. I, 8.ª ed., Almedina, Coimbra, 1988, pp. 437-502.
- Para o estudo da mentalidade geral portuguesa no século barroco e do seu aparelho repressivo: *Feiticeiros, profetas e visionários*, colecção de documentação inquisitorial sobre crendices nos séculos XVI a XVIII, selec. por Yvonne Cunha Rego, IN-CM, 1981, *História dos Principais Actos e Procedimentos da Inquisição em Portugal*, introd. de João Palma-Ferreira, IN-CM, Lisboa.
- Cuesta, Pilar Vázquez: *A Língua e a Cultura Portuguesa no tempo dos Filipes*, Europa-América, 1989 (sobre o longo processo inconcluso de castelhanização cultural).
- Marques, João Francisco: *A Parenética Portuguesa e a Restauração — 1640-1668*, 2 vols., INIC, 1989.
- Gomes, Pinharanda: *Os Conimbricenses*, Biblioteca Breve, ICALP, 1992
- Revista de estudos sobre o Barroco português: «Claro-Escuro», dirigida por Ana Hatherly, ed. Quimera, Lisboa, n.º 1, 1988, n.º 2/3 1989 (sobre a cultura no reinado de D. João V), n.º 4/5, 1990, sobre Barroco e Neobarroco, com um inquérito sobre a conceptualização actual do Maneirismo e Barroco; na Universidade Nova de Lisboa foram feitas em 1990 cinco dissertações de mestrado sobre temas do Barroco português, e estão em curso de preparação outras dissertações de mestrado ou de doutoramento sobre temas afins

Capítulo II

D. FRANCISCO MANUEL DE MELO

Nascido em Lisboa no mesmo ano que António Vieira, D. Francisco Manuel de Melo (n. 1608-11-23 — 1666-08-24) é em Portugal a personificação mais acabada da cultura aristocrática peninsular na época da Restauração.

Vida e obras

Ligado pelo sangue às casas reais das Espanhas, e ainda mais de perto à casa de Bragança, seguiu a carreira reservada à primeira ordem da nobreza do tempo. Aprende na Corte, até aos dez anos, as prendas da sua condição de moço fidalgo destinado a subir aos sucessivos graus de escudeiro, fidalgo e cavaleiro-fidalgo: hipismo, esgrima, dança, primeiras letras; estuda depois no colégio jesuíta de Santo Antão, onde se distingue particularmente nos estudos matemáticos, isto é, mais exactamente, nas disciplinas afectas às artes da chefia militar e náutica, e onde adquire uma vasta erudição classicista, a que não faltam uma luzes de língua hebraica; presta nas armadas espanholas o serviço de cinco anos que então normalmente precedia o acesso ao grau de cavaleiro e a obtenção da tença e privilégios inerentes a uma comenda das ordens militares. O mais importante episódio desta fase da sua carreira é o naufrágio da armada comandada por D. Manuel de Meneses em S. Jean-de-Luz (1627), de que redigiu mais tarde o vívido relato testemunhal na *Epanáfora Trágica*. Em 1635 é nomeado «fidalgo cavaleiro» por Filipe II.

Depois, e até 1638, o serviço nas armadas ou no recrutamento militar alterna com a vida de corte madrilena, então a mais luzida da Europa. O teatro espanhol atingia o seu apogeu, apoiado na protecção de Filipe IV: a Lope de Vega, no final da sua carreira, sucedia a consagração de Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Zorrilla e sobretudo Calderón, as companhias de actores

multiplicavam-se, erguia-se o primeiro edifício teatral de novo estilo italiano em concorrência com os antigos *corrales*; à influência dominante de Góngora, recém-falecido, acrescia a de Francisco de Quevedo e, entre as intrigas do *Mentidero*, provavelmente as rixas, duelos, aventuras galantes, a vida flainante de sessões teatrais, touradas, jogos de canas, autos-de-fé, procissões, etc., publica os seus primeiros versos líricos à moda gongórica e, como muitos outros, escreve comédias, novelas, e provavelmente sátiras, de que se perderam os textos.

Os motins de Évora de 1637 enredam-no na complicada intriga que, a propósito dos novos tributos exigidos pelo conde-duque de Olivares, valido de Filipe IV, e das consequentes insurreições populares no Alentejo e no Algarve, se travava entre os magistrados, próximos da massa rural; a nobreza e o clero, hesitantes entre apoiar reivindicações do seu interesse ou obter as vantagens de uma mediação; certos ambiciosos da pequena nobreza empenhados, como o conde-duque, em comprometer a alta fidalguia; e esta última, sobretudo o duque de Bragança, procurando defender as suas posições sem se arriscar, pelo menos de momento. D. Francisco, que então representava o duque na corte espanhola, é enviado a secundar uma tentativa conciliadora do conde de Linhares, votada propositadamente ao fracasso pelo conde-duque, e consegue salvar da desconfiança e provavelmente da repressão o grupo a que está ligado. De tudo isso nos dará testemunho na *Epanáfora Política*.

Abortada facilmente a sublevação popular, mercê da abstenção da nobreza, D. Francisco dirige uma das operações de alistamento de tropas portuguesas que então se fizeram para a guerra dos Trinta Anos. Participa com o seu regimento numa série de combates contra os Holandeses, desde o embarque na Corunha até ao desembarque na Flandres. Na *Epanáfora Bélica* deixou-nos uma descrição minuciosa de todas essas operações (Agosto e Setembro de 1639), bem como da terrível derrota naval que a armada espanhola sofreu entretanto na costa inglesa das Dunas, em que se perderam 900 portugueses.

A revolta da Catalunha em Maio de 1640, cujo desenvolvimento lembra muito a do Alentejo de 1637, embora complicada pela intervenção francesa, parecia abrir uma nova e prometedora fase à carreira de D. Francisco Manuel, pois que foi nomeado primeiro-ajudante do marquês de los Veles e encarregado de assim dirigir efectivamente a repressão. Os sucessos em que toma parte são descritos na sua *Historia de los Movimientos y Separación de Cataluña* (obra considerada clássica na historiografia castelhana do tempo), até ao momento em que a Restauração portuguesa lhe faz perder a confiança do conde-duque. Acusado de, pelo menos, ter encoberto os desígnios da alta nobreza portuguesa quando dos acontecimentos de três anos antes, vive quatro meses na prisão. O seu comportamento nestes meses e nos dois seguintes parece indicar um firme propósito de continuar a fazer carreira sob a coroa espanhola, mas, chegado a Londres em Julho de 1641, adere a D. João IV e é encarregado de, como general da armada, trazer da Holanda ao Tejo uma frota de 44 navios com auxiliares holandeses e munições.

Presta depois diversos serviços cuja subalternidade contrasta singularmente com os seus méritos provados, e em Novembro de 1644 é preso como conivente num assassínio.

Viveu pelo menos quatro anos sob prisão, na Torre de Belém, na Torre Velha da Outra Banda ou no Castelo de Lisboa, com alternativas de reclusão severa e de simples residência fixa sob menagem, como competia aliás à sua categoria de comendador da Ordem de Cristo, ora preparando uma grande parte do espólio literário que deixou, ora lutando quer pela reabilitação e liberdade, através das sucessivas instâncias do julgamento, quer pelo indulto ou comutação da pena em degredo para o Ultramar. De estranhar é que, apesar de numerosas

diligências, incluindo dois *memoriais* ao rei, todos repassados de eloquência, e de uma intercessão pessoal de Luís XIV, o mais que conseguiu foi partir degredado para o Brasil (1655). À falta do processo, tem-se recorrido, para explicar o caso, às tradições linhagistas, que ora aludem a um romance amoroso complicado pela rivalidade de D. João IV, ora possíveis desconfianças deste relativamente à lealdade do fidalgo. Os livros escritos na prisão trazem a seguir ao nome «Quare?» (Por quê?).

A sua estadia de quase três anos na Baía — «paraíso de mulatos, purgatório de brancos e inferno de negros» — é aproveitada para restaurar a sua abalada situação financeira com o negócio do açúcar e para continuar a escrever. Os Holandeses haviam sido definitivamente batidos pouco antes. O conhecimento local das condições da luta permitiu a D. Francisco escrever sobre tal assunto a *Epanáfora Triunfante*.

Em 1658, infringindo a condenação ao degredo, certamente com o apoio de amigos influentes que tinha na Corte, embarca para a Metrópole, onde o golpe de Estado de Castelo Melhor em 62 lhe abrirá as portas a uma nova carreira, a diplomacia. Entretanto toma parte nas sessões da Academia dos Generosos, com discursos e poesias adequadas ao gosto arrebicado deste órgão da aristocracia aliteratada. As suas diligências diplomáticas, relacionadas com os problemas do casamento do novo rei, do apoio pontifício e talvez do auxílio financeiro dos cristãos-novos exilados, em troca da tolerância religiosa, levam-no entre 63 e 66 a Londres, Paris, Roma e outras cidades. A estadia na corte inglesa, no séquito português da rainha D. Catarina de Bragança, casada com Carlos II, deu-lhe o ensejo de escrever textos versificados para canto e dança, ao gosto do bucolismo barroco. Quando em 1666 regressa definitivamente, vê-se elevado ao cargo de deputado da Junta dos Três Estados, mas morre ainda nesse ano.

Espólio literário

Não é apenas pela sua larga experiência que D. Francisco Manuel se pode considerar típico representante da sua classe na época, pois o seu legado literário permite classificá-lo como um dos polígrafos peninsulares que mais variadas facetas apresentam a exame. Aliás, pelo bilinguismo como pela sua biografia, D. Francisco pertence a ambos os principais patrimónios da Península.

As suas produções líricas, editadas integralmente em 1665 (*Obras Métricas*) e classificadas, à maneira das de Francisco de Quevedo, em nove partes, cada qual sob a invocação de uma das nove musas, abrangem quase todos os géneros então cultivados na Península e acolhem as principais escolas poéticas dominantes na literatura espanhola, pretendendo mesmo realizar uma síntese delas. Desse conjunto, onde se agrupam poesias que o autor vinha publicando desde 1628, só *As Segundas Três Musas* são escritas em português.

Mencionámos já alguns dos seus trabalhos de historiografia: as *Epanáforas* e os *Movimientos de Cataluña*. As *Epanáforas*, ou relações históricas, são na realidade cinco; pode ser considerada à parte a *Epanáfora Amorosa*, documentável mas de estilo mais novelesco, narrativa do descobrimento da Madeira por um par amoroso inglês (Roberto Machin e Ana de Arfet), com uma ética pedante do amor, e curiosas reflexões acerca da saudade portuguesa. Conhecem-se títulos de várias novelas suas. Há ainda a considerar *Teodósio*, uma biografia de Teodósio II, duque de Bragança, incompleta e só publicada em 1944, e *Tácito Português*, biografia incompleta de D. João IV, além de outras obras congéneres perdidas ou de menor importância.

Publicou em castelhano um tomo de *Obras Morales*, que inclui, além de temas de meditação ascética, uma vida de S.to Agostinho e outra de S. Francisco de Assis. Em português redigiu os *Apólogos Dialogais*, que, entre três textos de crítica de costumes (*Relógios Falantes, Escritório Avarento, Visita das Fontes*), contém o *Hospital das Letras*, a primeira revisão crítica geral de autores literários antigos e modernos que se conhece na nossa língua. Quando preso, D. Francisco Manuel chegou a dirigir uma circular *Aos varões doutos de Portugal* a fim de que colaborassem num seu projecto de Biblioteca Lusitana de Autores Modernos, isto é, numa bibliografia geral como a que Diogo Barbosa Machado realizará um século depois; e projectou também um *Parnaso Poético Português*, que deve ter inspirado a edição da *Fénix Renascida*, coligida pelo editor das suas obras póstumas e sob um título que o texto de D. Francisco sugere. Entre os seus escritos moralistas, muitos dos quais se perderam, é sem dúvida o mais conhecido a *Carta de Guia de Casados* (14 edições até ao século XX).

Além de diversos memoriais relativos à sua prisão ou a várias pretensões, dirigidas sobretudo a Filipe IV e D. João IV, notáveis (os que chegaram até nós) pela sua apaixonada eloquência, escreveu numerosas outras obras apologéticas, quer a favor dos privilégios da nobreza contra a tributação filipina, quer a favor da Restauração. As matérias políticas foram sempre, como as militares, da sua muito especial predilecção (*Política Militar*, edição 1638, *Aula Política, Cúria Militar*, edição 1720; e outras obras que se perderam).

Para o teatro, entre diversas comédias, quase todas perdidas, escreveu o *Auto do Fidalgo Aprendiz* (1665), que estudaremos no capítulo referente ao teatro.

Publicou ainda cinco centúrias de *Cartas familiares* (1664), seleccionadas e apuradas entre muitos milhares, omitindo, infelizmente, aquelas que traíssem sigilo pessoal ou político. Acrescente-se a esta bibliografia sumária um *Tratado*

da Ciência Cabala (edição 1724) e a *Feira de Anexins* (edição 1875), e entender-se-á a razão por que, numa autocrítica no *Hospital das Letras*, ele diz: «quantas horas vivo como escrevo».

Ideário de D. Francisco Manuel

Com a sua educação jesuíta e cortês, a sua carreira e os seus dotes naturais, D. Francisco Manuel realizou o tipo humano do aristocrata de sangue e de espírito, agudo e pronto de engenho, um tanto aventureiro e superficial, conversador, galante, curioso mas temeroso de inovações fundamentais, tipo que as cortes latinas na época designam de discreto e a inglesa de *Wit*. As viagens, a vida madrilena, as imensas leituras, a ansiedade pelas novidades literárias que as cartas revelam fizeram dele um aristocrata cosmopolita («entre os sábios não há nações», repete várias vezes), exímio em todas as prendas da fidalguia. D. Luís de Meneses, como ele o descreve na *Epanáfora Trágica*, a ler-lhe um soneto de Lope num navio em pleno temporal desfeito, parece constituir o paradigma da síntese ideal, tentada por D. Francisco, entre a coragem militar e o academismo literário. Detestava a vida do campo, que só aconselha em determinadas fases da vida, para reconstituir as finanças familiares e criar os filhos na primeira infância, ou então para morrer, aprovando o dito de um cortesão de que «todo o homem que estava vinte e quatro horas fora de Lisboa se convertia em alimária».

Este cosmopolitismo e aristocratismo fundamentais têm os seus temperos, no entanto. D. Francisco viveu a Restauração, e por isso vemo-lo escrever apologias do regime brigantino e páginas de exaltação das glórias literárias nacionais, de que — já vimos — fez um balanço crítico e tentou fazer a antologia e a bibliografia. Por outro lado, acompanhando a estética peninsular, no seu sentimento de desequilíbrio e frustração, no seu rebusque de contrastes, que se dá ares de regressar às tradições populares nacionais (por exemplo, como o primeiro estilo de Góngora, os esfarrapados de Velázquez ou Murillo), D. Francisco Manuel procura manter na sua prosa um sabor arcaico e popularizante, este último sobretudo e confessamente a partir da *Carta de Guia de Casados*.

Não se trata, aliás, de simples questão de gosto. D. Francisco é, em muitos aspectos, um conservador que no fundo sente a nostalgia de um passado já anterior ao absolutismo régio. Daí a sua simpatia por Sá de Miranda, esse velho

dissidente da mercantilização, de cujas quintilhas sentenciosas, já muito conceptistas pelo subentendimento subtil dos nexos lógicos mais evidentes, é o principal imitador antes de Tolentino. O levantamento de Évora de 1637 foi, segundo ele, uma reacção contra o incompetente funcionalismo de legistas e filhos da burguesia que, desde D. João II, afastara a nobreza do seu natural papel de medianeira entre o rei e os povos.

No entanto, à falta de melhor, D. Francisco acomoda-se bem às circunstâncias do seu tempo. Dá uma grande importância à teoria política, como o revela, não só o ter-lhe dedicado vários livros mas também a farta bibliografia de tal matéria mencionada e apreciada no *Hospital das Letras*; «se o homem é a mais nobre cousa do mundo, é também mais nobre aquela faculdade que à sua conservação se dirige», diz da política. É em grande parte sob o ponto de vista político que aprecia no *Hospital* numerosíssimos preceptistas de reis, os historiadores, os gazetistas e até os pregadores «quando arrastam pelos cabelos os lugares santos e interpretações piedosas da Escritura Sagrada, por os fazer cúmplices de seu capricho». Critica o maquiavelismo, o puro arbítrio régio e a excessiva atenção que os reis ou os seus ministros (exemplificadamente, Filipe IV e o conde-duque, e talvez, de modo velado, D. João IV) concedem às artes, à poesia, às intrigas de áulicos e até às devoções. Este moralismo restringe-se à esfera individual e política, porque, socialmente, D. Francisco considera males necessários a prostituição, a bastardia, a roda de enjeitados, a desigualdade de classes.

No *Escritório Avarento*, depois de denunciar numerosas podridões sociais através da autobiografia picaresca de duas moedas (uma de alto curso e outra de troco miúdo), depois de mostrar a omnipresença do dinheiro, com que se «compra o sol antes que amanheça» e se «consertam as coroas», depois de apresentar as moedas (cada uma das quais «é um deus») como símbolos mitológicos e ilusionistas de um mundo em que «peixe grande papa peixe pequeno» e em que há guerras só para os grandes se governarem melhor — depois de tudo isto, tira uma conclusão conformista. O dinheiro nada teria de mau em si mesmo, seria simples convenção instituída por «universal beneplácito» desde o momento em que o crescimento da população e dos seus apetites teria, por si só, impossibilitado a primitiva comunidade de bens. Uma vez criadas as desigualdades sociais (que D. Francisco não põe em causa), o dinheiro, «em vez de fomentar, modera» os apetites, e rege assim o concerto social como o compasso rege a sinfonia, porque «dispondo como os poderosos soem mais e mais depressa, e sejam melhor ouvidos, e sumindo as vozes do povo pequeno, guarda o mundo aquela ordem de que resulta a suprema harmonia». O que era necessário era

que as diversas classes sociais funcionassem como os alcatruzes de uma nora, fazendo cair a água (o dinheiro) do cheio ao vazio, até vir fecundar a terra (o trabalho). A seu ver, os bens cairiam do alto da escala social, em vez de subirem até lá do trabalho da massa humana. Mas a teoria feudal das *benfeitorias*, que o infante D. Pedro expusera no século XV, aburguesa-se: a cascata das benfeitorias transforma-se na cascata do dinheiro fecundante. Já não se fala (como D. Pedro o fazia na *Virtuosa Benfeitoria*) na origem divina das riquezas. Para D. Francisco Manuel de Melo, o único mal consistiria na avareza, que interrompe essa queda fecundante, transformando o dinheiro de *meio* legítimo em fim vicioso: «...se os ricos gastassem e os pobres merecessem, brevemente viriam todos a conseguir, sobre o cómodo, a igualdade». Repare-se que o dinheiro está aqui justificado, não apenas como meio de troca e padrão de valor, mas também na sua função de capital, isto é, naquela sua acumulação que permite comprar também o trabalho alheio; e D. Francisco mostra-se optimista quanto ao equilíbrio necessário entre a oferta e a procura, extensivo a esta mercadoria especial que é a força de trabalho — desde que a circulação monetária não pare. Esta simbiose da exaltação aristocrática do gasto, ou *liberalidade*, com a apologia do capital mostra como D. Francisco Manuel, fidalgo e negociante de açúcar ao escrever disto, se adaptava bem às novas condições sociais. Compare-se esta posição com a do contemporâneo Francisco de Quevedo, que, em plena decadência da Espanha cavaleiresca, excomungava o dinheiro como se ele fosse o maior inimigo teológico dos homens.

Em relação à mulher casada, D. Francisco preconiza uma tal preponderância do marido que já no tempo parece ter escandalizado as leitoras, embora fosse então proverbial a reclusão e dependência impostas às senhoras e filhas pelos maridos portugueses: «O marido tenha as vezes de sol em casa, a mulher as da lua. Alumie com a luz que ele der». Todas as aventuras amorosas dos jovens fidalgos solteiros são para ele naturais, como que fazem parte do seu decoro. Mas a mulher passa da tutela dos pais para a tutela ainda mais cauta e suspicaz do marido, que pode ser bastante mais velho, para a educar como segundo pai; deve viver em reclusão completa, inclusivamente com a capela em casa, se possível, sem confidentes, sem criadagem da sua confiança pessoal, vigiada estreitamente nas suas relações e despesas, sem cultura literária ou artística, embora D. Francisco a não julgue muito menos dotada de espírito que o homem (ou até por isso mesmo). O problema das relações matrimoniais parece ter sido obsessivo no nosso autor (que aliás não chegou a casar-se, embora deixasse um filho e uma filha), porque, além da *Carta de Guia*, lhe dedicou uma *écloga moral* e várias cartas.

Os problemas das relações entre os dois sexos e em particular os do casamento são, como se sabe, largamente debatidos na Idade Média e dão lugar a uma literatura polémica que se intensifica no século XVI. Humanistas como Luis Vives e Erasmo reagiram contra antigos preconceitos judaico-cristãos sobre a inferioridade e malícia das mulheres. A obra mais célebre sobre o assunto é a *Perfeita Casada* (1583), de Frei Luís de Leão. Quanto a Portugal, mencionámos já as duas versões do *Livro das Três Virtudes*, ou *Espelho de Cristina*, impressa a segunda em 1518, obra de orientação feminista. Em 1540 o juiz de Entre Douro e Minho, João de Barros, homónimo e contemporâneo do historiador, publicou o *Espelho de Casados*, que foi por sinal a primeira obra impressa no Porto, que se saiba. Segundo o modelo escolástico, argumenta contra e depois a favor do matrimónio, rematando por definir em que condições o casamento é desejável. Decalca diversos tratados em latim, principalmente uma *Silva Nuptialis* (1516) do francês Nevizan, do qual só se afasta para seguir outras fontes, e então atenua-lhe o antifeminismo (Barros é notavelmente tolerante quanto a pecados das mulheres); com o seu picante goliardesco, narra-nos um ou outro caso de seu conhecimento pessoal. Em 1557, como homenagem à rainha D. Catarina, foi publicado um livro de apologia das mulheres, que também não prima pela originalidade: *Dos Privilégios e Prerrogativas que o género feminino tem*, pelo licenciado Rui Gonçalves.

Em 1630, mais de vinte anos antes da *Carta de Guia de Casados*, e por sinal com um soneto elogiativo de D. Francisco Manuel entre outros, Diogo de Paiva de Andrade, sobrinho do teólogo seu homónimo que se distinguiu no concílio de Trento e filho do cronista e poeta Francisco de Andrada, publicou o seu *Casamento Perfeito*. Este é um tratado moralista que versa o assunto por forma sistemática, dedutivamente abstracta, enquadrando um anedotário de casos de citação livresca numa ética de sabor aristotélico-tomista, segundo a qual a virtude está na proporção e no meio-termo: nem muito amor nem pouco, nem confiança nem desconfiança, etc. D. Francisco Manuel trata o assunto de um modo mais livre, empírico e corrente que os seus dois precursores portugueses, embora exprima um grande conservadorismo doméstico, que aliás durante séculos caracterizou o nosso país.

Sob o ponto de vista filosófico-religioso, D. Francisco apresenta os estigmas da época barroca peninsular. Formado dentro da escolástica jesuíta, conserva dela vestígios até na subtileza abstracta com que pratica certas classificações, distinções e articulações dos assuntos. Pela boca de Lípsio no *Hospital das Letras*, fala de Aristóteles como o «morgado da sabedoria» que «assenta» as questões, e pela de Quevedo aceita ali o argumento da autoridade e proclama-se «de candeias às avessas» com Descartes. Enganar-se-ia, contudo, quem o supusesse de uma ortodoxia monolítica. Em D. Francisco Manuel espelha-se também a inquietação do Barroco contra-reformista, que se manifesta sobretudo pela distorção e dinamismo das formas estéticas e literárias, mas também por uma atitude inquisitiva de curto fôlego, receosa, multiformemente desassossegada. D. Francisco menciona, sem um sinal de reprovação, além das concepções astronómicas de Ticho Brahe, as de Copérnico, sendo certo que o heliocentrismo só um século depois deixou de ser condenado oficialmente pela

Igreja. A curiosidade, em várias cartas manifestada, a respeito do que se publica e discute em Itália, França ou Países Baixos, e à sua inclinação para as matemáticas não podia passar despercebido o mecanicismo científico do seu tempo, como não passaram despercebidos Jean Bodin e outros políticos heterodoxos. Ele próprio faz um enigmático acto de contrição sobre «maus pensamentos que [diz ele] algum dia tive de política». Em diversos passos e a vários propósitos põe reservas aos *antigos*, exalta a maior experiência dos *modernos*, atitude frequente nos contemporâneos espanhóis mas nem por isso menos significativa, e, como alguns franceses do fim do século, proclama o progresso contínuo, em nome do princípio de conservação das energias criadoras da natureza e de Deus. Nota, antecipando-se aos românticos, que «os gostos variam com os tempos» e que «impossível é lograr uma estimação eterna».

Há pequenos esboços de atitude ensaística em certas obras, sobretudo desde que se decide pelo estilo corrente na *Carta de Guia*, onde principia também a criticar a erudição e a dizer-se enfastiado da «máquina de Gregos e Romanos» dos que «chamamos doutos». Tal crítica da imitação servil dos antigos clássicos pode, aliás, incluir-se entre os aspectos dinâmicos do Barroco peninsular e ligar-se ao gosto picaresco e terrantês que nele por vezes se descobre. E, apesar do seu aristotelismo, do seu culto escolástico da autoridade, foi um dos primeiros, se não o primeiro escritor português, que saibamos, a usar o pejorativo «amenista» para designar os que dizem «ámen» à opinião corrente.

O seu *Tratado da Ciência Cabala*, aliás «corrigido» pela censura do Ordinário, mostra-o interessado, embora superficialmente informado, nas ciências ocultas, que aliás, como já vimos, interessam outros espíritos cultos do tempo. A prisão prolongada, por outro lado, produziu-lhe um abalo psicológico, um sentimento de falência que se traduziu, não apenas pelo claro-escuro melancólico, quantas vezes ironicamente melancólico, de certas cartas e poesias, mas ainda por um desassossego de matriz religiosa. Como a Camões, choca-o o desconcerto do mundo, que exprime pelas imagens da cabra-cega ou de um jogo de meninos, em duas impressionantes cartas em verso (a VI e a IX da *Sanfonha de Euterpe*, nas *Segundas Três Musas*). A solução platónica-mística a que chega (*Canto da Babilónia*, carta V, *ibidem*) tem em D. Francisco um aspecto curioso, que é o de conduzir a um fortíssimo sentimento de culpa apenas remível pela Graça Divina, o que problematiza o papel do livre arbítrio, e dir-se-ia aproximá-lo do jansenismo. Embora contraditadas por outros passos, certo jansenismo paira nas poesias citadas, e ainda na Carta III em verso, no soneto *Antes da Confissão* (*idem*, *ibidem*; e soneto LIX da *Tuba de Calíope*, *ibidem*), nos tercetos que parafraseiam uma oração de S.° Agostinho (*Viola de Tália*,

ibidem), etc. O tema central pode reduzir-se a estes versos da última poesia mencionada:

Concede-nos, ó Pai Omnipotente,
sem mérito, o perdão que Te pedimos.

A comparação entre o *Canto da Babilónia* e *Sobre os rios* de Camões, ambos baseados no salmo 136, assume a esta luz grande interesse, pois D. Francisco Manuel sujeita a uma análise atormentada a transição psicológica da saudade desde a *memória* carnal e individual até à *reminiscência* pré-natal, transição de que Camões, ainda muito menos atingido na sua integridade ideológica profunda, não sentiu os graves problemas de sinceridade ou insinceridade: a Graça seria condição suficiente, não apenas da resistência ao pecado, mas até da própria sinceridade do sentir remorsos, saudades, *reminiscências*. Aliás D. Francisco mostra-se frequentemente convicto de uma predestinação, como dos assertos de um «coração pressago», dando assim mais ênfase a uma ideia já camoniana e em sintonia com o interesse (seu e epocal) pela Cabala.

Concepção de arte literária. Poesias

Em D. Francisco Manuel não encontramos uma doutrina coerente de poética, mas assertos incompletos e contraditórios, que variam com a diversidade dos géneros literários, as fases da sua carreira e os estímulos sociais a agir sobre o autor. Em geral, e dentro dos antagonismos literários do tempo, tende para o eclectismo de gosto e critério. No *Hospital das Letras* esse eclectismo esboça-se perante os pontos de vista antagónicos que atribui ao humanista flamengo Justo Lípsio, ao crítico cultista italiano Trajano Boccalini e ao conceptista espanhol Quevedo. Lípsio e Boccalini comungam num conceito formalista de arte literária: «as palavras boas e em boa ordem é a mesma poesia»; a poesia «é arte florida, que pede sujeitos floridos em anos florescentes», fundada portanto em «amor e ociosidade», pelo que os versos não são «lição própria de sesudos, mas de mancebos, damas e ociosos», e portanto imprópria para clérigos e estadistas. Não é certo que a palavra *ocioso* encerre aqui o conteúdo nobilitante que os clássicos atribuiam a *ócio*, no sentido de desenfados literários; e, por outro lado, *dama* é pejorativo na época. O progresso nas letras verificar-se-ia justamente porque, com a experiência histórica, crescem os recursos formais, a «argentaria», a «lantejoula», pois os temas seriam eternos. Eis a razão por que no

Hospital se confere a Góngora o principado entre os poetas. No entanto, noutro passo o mesmo Lípsio, aproximando-se mais do conceptismo quevediano, inclui entre as «plumas mais louçãs de que poesia se reveste» as «subtis ideias», os «agudos conceitos», considerando a poesia como «um estudo de muitos estudos», uma vocação e uma profissão absorventes para aqueles que se lhe entregam.

O gongorismo domina a fase inicial da carreira de D. Francisco Manuel como poeta (o poeta Melodino, segundo o seu pseudónimo académico), atingindo o apogeu no poema necrológico *Pantheon*, imitado das *Soledades* de Góngora, e cuja obscuridade o autor justifica, dizendo: «não fiz livro em muitas horas para se ler em ũa hora». As sessões académicas, sobretudo, na última fase, as da Academia dos Generosos, proporcionaram-lhe ensejo para praticar o gongorismo já banalizado pela moda. No entanto, os anos de infortúnio estimularam nele uma poesia mais directa, cujos melhores espécimes se encontram nas já referidas quintilhas mirandinas da *Sanfonha de Euterpe*.

Para correctamente interpretarmos o formalismo e o conceptismo em D. Francisco, aliás como simples caso exemplificativo do tempo, não esqueçamos a sua convicção de origem cabalista de que existiria uma «virtude intrínseca» nas palavras de qualquer idioma (eminentemente na língua sagrada, o Hebraico), quer dizer, uma correspondência entre, por um lado, a sintaxe e a grafia verbal quando inspirados sob forma profética ou poética, e, por outro lado, os mistérios indevassáveis da religião e da metafísica platónico-aristotélica. Pode ver-se nisto uma persistência da superstição da magia verbal, mas também uma antecipação da concepção de certa poesia nossa contemporânea lançada pelos simbolistas. E, de resto, não poderemos, até certo ponto, considerar o gongorismo e o conceptismo peninsulares como tentativa de recriar o senso do mistério que um mundo novo de relações humanas fazia perder às tradições religiosas, apesar de defendidas pela neo-escolástica, pelas censuras, pelos autos-de-fé?

Ao editar em 1649 as primeiras *Tres Musas del Melodino*, D. Francisco Manuel afirma a pretensão de conciliar a espontaneidade de Lope de Vega, a serenidade clássica que os poetas irmãos Leonardo de Argensola (Lupércio e Bartolomeu) pretendiam restituir à poesia seiscentista, e o estilo culto de Góngora e do seu imitador Hortênsio Paravicino. Na realidade, estas e outras tendências não se fundem na poesia de D. Francisco Manuel, mas antes se justapõem em poemas diferentes. Podemos acrescentar influências de Camões, «o maior poeta de Espanha», «aquele que despojou da sua primazia a língua castelhana»; de Sá de Miranda, que tanto admira e imita, apesar do seu vernaculismo

«cerrado» e de o ter considerado «poeta até ao umbigo, os baixos prosa»; de Rodrigues Lobo, que elogia como prosador e bucólico; e do espanhol Quevedo, se bem que lhe censure certo indecoro e ainda o «luxo, superfluidade e frequência de conceitos».

De qualquer modo, a forma estilística e a métrica têm para o nosso autor uma importância fundamental. Num dos prefácios das suas obras líricas gaba-se de que a *contextura* dos versos é rigorosa, sem tomar licenças; numerosos outros passos, além dos juízos proferidos em certames académicos, revelam o seu rigorismo formal, que precisamente o leva a censurar a *facilidade* de Lope de Vega e que talvez contribua para o pouco relevo que dá a Cervantes no *Hospital das Letras*. O virtuosismo e o gosto da inovação formal manifestam-se no tratamento das variadíssimas formas versificatórias a que se atreveu, incluindo encavalgamentos ousados (por exemplo, o *que*, o *senão*, o *quem* surgem em rimas das glosas a um mote nas *Segundas Três Musas*) e até o poema em verso livre, sem rima nem ritmo regular, escandido de acordo com as pausas da pontuação, que por isso mesmo dispensa, como muitos poetas actuais (*Ânsias de Daliso*, também nas *Segundas Três Musas*).

Obras em prosa

«Eu me acho agora com estilo corriqueiro, que protesto de não tornar ao majestoso», declara D. Francisco a propósito da *Carta de Guia*, a qual, à parte um ou outro trocadilho ou dito agudo com ar de rifão, é na verdade um modelo de exposição clara, de «falar desabotoado» e ao sabor das associações de ideias. Os *Apólogos Dialogais*, redigidos nesse estilo dito corriqueiro, certamente pelo seu tom popular, coloquial, sentencioso, exigiram na realidade grande preparação. Desta podemos fazer uma ideia pela *Feira de Anexins*, publicada já no século XIX, aliás incompleta: uma colecção de frases com trocadilhos e rifões, dispostas em diálogos convencionais por uma ordem sistemática de assuntos. Os apólogos supõem uma enorme reserva de topos e analogias metafóricas em torno de relógios, moedas e fontes. E assim, por exemplo, na *Visita das Fontes* veste de alegoria barroca o velho diálogo de Luciano de Samósata, para visar sobretudo a engrenagem administrativa e judicial do tempo.

De outro diálogo, o *Hospital das Letras*, já falámos; pouco tem de apologal. Num apólogo são animais ou seres inanimados que falam. Ora é certo que este diálogo se trava, imaginariamente, entre os livros de quatro autores, mas

depressa a gente se esquece disso e imagina estar em presença de quatro personalidades, representantes de outros tantos pontos de vista doutrinários. É um diálogo didáctico de género corrente desde a Antiguidade, se não atendermos à novidade do assunto. Assemelha-se muito à *República Literária* do contemporâneo espanhol Saavedra Fajardo, obra que não menciona, embora se refira ao autor. Quanto aos dois restantes apólogos (*Escritório Avarento* e *Relógios Falantes*), trata-se de uma evolução da novela picaresca segundo o modelo a que também pertence o *Coloquio de los Perros* de Cervantes: os relógios ou as moedas contam as suas acidentadas autobiografias, de dono em dono, através das mais diversas classes sociais e ocupações humanas, dando-nos uma vivissecção da sociedade contemporânea. São duas obras-primas da observação avulsa de costumes. De resto, D. Francisco Manuel não conheceu outro pitoresco senão o de costumes. Na prosa, como na poesia, a sua paisagem fica-se no cliché literário ou no símbolo abstracto.

O historiador

No *Hospital das Letras* discutem-se dois tipos de historiografia: a narrativa simples e a relação entremeada de ilações psicológicas e morais, concluindo-se pela boca de Lípsio que as crónicas, biografias, os trabalhos de âmbito cronológico restrito deveriam enriquecer-se de comentários, ao passo que as obras de síntese deveriam vir despidas de reflexões. O problema levantara-se com a descoberta e valorização relativamente recente de Tácito, o modelo da historiografia sentenciosa e moralista, de que Justo Lípsio fora precisamente um dos maiores apologistas. As predilecções de D. Francisco Manuel vão, é claro, para a escola de Tácito, aliás um dos patronos do conceptismo.

O género mais cultivado por D. Francisco foi a *epanáfora*. Uma epanáfora seria, segundo a definição do *Hospital*, uma história que «sem advertência chegava ao fim de sua acção, havendo de caminho informado os leitores de tudo o que lhe pertencia». As epanáforas de D. Francisco Manuel são quase todas, como já vimos atrás, relações de testemunho pessoal mais ou menos directo, o que lhes proporciona muita animação dramática e observação concreta. O leitor sente-se bem compensado — apesar de certas concessões aos longos discursos da historiografia clássica e ainda do frequente recurso, sobretudo nas considerações preambulares, a considerandos sentenciosos, cuja pertinência é muito irregular, pois vão desde a caracterização flagrante até ao lugar-comum clássico.

Pelo resumo biográfico do início deste capítulo pode já fazer-se uma ideia do extraordinário interesse testemunhal e literário das epanáforas testemunhais. Elas contêm numerosas informações curiosíssimas; retratos excelentemente dramatizados, como o de D. Manuel de Meneses, na *Epanáfora Trágica*, e sobretudo o do temerário e arrogante Don António Oquendo, na *Epanáfora Bélica*; momentos excepcionalmente característicos e dramáticos, como aquele em que os náufragos nobres de um galeão desmantelado se vestem das melhores roupas para que os seus cadáveres venham a ser distinguidos e honrados com uma sepultura conveniente. Merece, contudo, muito especial destaque a *Epanáfora Política* sobre as *Alterações de Évora* de 1637, o mais notável documento e interpretação de história social desde Fernão Lopes. A extrema delicadeza das situações em que o autor se viu envolvido, entre a reivindicação popular antitributária, a rivalidade que opunha a alta nobreza (a que pertencia) aos secretários de Estado e outros burocratas inteiramente dependentes do conde-duque, e ainda as hesitações, flutuações, ambiguidades de diversas camadas, instituições, personalidades abriram os olhos de D. Francisco à complexa e instável clivagem social dos acontecimentos: os nobres locais, a quem de todo «não desprazia aquela demonstração», organizados em Junta; os Jesuítas, tacitamente comprometidos sob estribilhos sebastianistas; o opulento Cabido e o Bispo, com cisões internas e por isso conciliatórios; os vereadores burgueses, interessados no movimento, mas só pela força obedientes à autoridade revolucionária secreta. O narrador mostra o jogo complexo destas forças, os seus móbeis, a iminente adesão das camadas burguesas de Setúbal, Lisboa e terras nortenhas, que se verificaria, pensa ele, se o movimento se tivesse mantido até à cobrança dos impostos de inícios de 1638; e, embora manifestamente o desgostasse a perspectiva de uma revolução assim partindo de uma «baixa exalação da terra», pois «Deus queria que por mais justificado modo, e decente, a coroa deste Reino se passasse a cujo era», não deixa de revelar admiração pela falta de ganância dos populares nas cenas de assalto e violência, pela sua capacidade de organização, ou «indústria de oprimidos», pelo seu «regimento comum, por modo democrático» e ainda pela engenhosa orientação clandestina de todo o movimento, de início apenas antitributário, e depois cada vez mais conscientemente político, patriótico.

Tácito Português (em castelhano) e *Teodósio*, incompletos ambos, e editados apenas neste século, são biografias de D. João IV e seu pai, apenas notáveis pelo desassombro de certas críticas pessoais, sobretudo ao modo como o rei sacrificou o seu factótum Francisco de Lucena às invejas da nobreza.

D. Francisco Manuel não tinha, provavelmente, nem temperamento nem condições para uma historiografia de fôlego. Nas *Epanáforas*, a precisão dos dados geográficos e onomásticos deixa a desejar, e a história do suposto primeiro descobrimento da Madeira, embora baseada num relato autêntico de Francisco Alcoforado, escudeiro do infante D. Henrique, interessa principalmente como um romance sentimental de escola bernardiniana. Essa história do descobrimento da Madeira pelo infeliz casal inglês Roberto Machin e Ana d'Arfet, que Manuel de Melo aproveita, fora já tratada em termos sentimentais por dois historiadores, António Galvão, no *Tratado dos diversos e desvairados caminhos*, 1563, e Gaspar Frutuoso, nas *Saudades da Terra*, obra ainda então inédita. Esta epanáfora, muito prolixa, dá-se ares de condenar moralmente os infelizes e ilegítimos amores do casal lendário, mas a sua melhor passagem é uma «teórica das saudades», segundo a qual esse «mal de que se gosta», a saudade, tão portuguesa, seria um convincente «argumento da imortalidade do nosso espírito, por aquela ilação, que sempre nos está fazendo interiormente, de que fora de nós há outra cousa melhor que nós, com que nos desejamos unir».

Aproveitamos o ensejo para registar a continuidade, na época barroca, da ficção sentimental iniciada pela *Menina e Moça*, por vezes com esboços de caracterização psicológica interna, mas muito prejudicados, como vimos em Manuel de Melo, por um preciosismo descritivo, sentencioso e moralizante que permeia a narrativa e as falas ou missivas modelares, até ao quase inevitável *happy end* nupcial. O êxito editorial do género foi extraordinário. Verifiquemo-lo: *Infortúnios trágicos da constante Florinda* (1.ª parte 1625, reedição 1655, 1672, 1707; 2.ª 1633, reedição 1671; reedições globais 1684, 1761) constitui excepção à regra optimista, pois é uma das versões romanescas da lenda de Alatabada, Alacaba ou Cava, nome depois alterado para Florinda, filha do rei Rodrigo violada pelo conde Julião de Ceuta (lenda já pateticamente contada na *Crónica Geral* de 1344), e as *Novelas Exemplares*, 1650, reedição 1670, 1684, 1700, 1712, 1761, do P.ᵉ Gaspar Pires Rebelo, que contém uma novela de picaresco amoroso, *O Desgraciado Amante Peralvilho*; as *Doze Novelas*, 1674, de Gerardo Escobar, pseudónimo de Frei António de Escobar; e ainda duas novelas incluídas no *Serão Político*, 1704, de Frei Lucas de Santa Catarina, autor, também, da *Novela Despropositada* (edição com prefácio e notas de Nuno Júdice, 1975). Está a ser preparada a edição das «novelas» de Tomé Pinheiro da Veiga. Assinalemos a pequena repercussão do *D. Quixote* e da novela picaresca, antes das «óperas de bonecos» de António José da Silva. Muito maior fortuna conheceu até ao Romantismo a insulsa novela de moralidade alegórica: P.ᵉ Mateus Ribeiro, *Alívio dos Tristes e Consolação das Queixosas* (4 partes, 1672-74, reedição 1681, 1737, 1764), *Retiro de Cuidados e Vida de Carlos e Rosaura* (4 partes, 1681-85-89, reedição 1750), *Roda da Fortuna e Vida de Alexandre e Jacinta* (3 partes, 1692-93-94); P.ᵉ Alexandre de Gusmão, *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*, 1682, reedição 1685; Nuno Marques Pereira, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, 1728; Teresa Margarida da Silva e Orta, ou, em anagrama, Doroteia Engrácia Tavareda Dalmira, autora de um romance com reivindicações feministas, sucessivamente publicado com os títulos que

principiam por *Máximas da Virtude e Formosura*, 1752, *História de Diófanes, Climeia e Hemirena*, 1765, e *Aventuras de Diófanes*, 1777, 5.ª edição truncada 1818, 6.ª edição, Rio de Janeiro, 1945; P.ª Teodoro de Almeida, *Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, 1779, muito reeditado e traduzido, e construído, como *Aventuras de Diófanes*, pelo modelo de *Les Aventures de Télémaque*, 1699, de Fénelon. Referir-nos-emos noutro capítulo a *Obras do Diabinho da Mão Furada*, novela simultaneamente exemplar e picaresca de muito maior interesse.

As «Cartas Familiares»

Ao fim e ao cabo, o que mais importa em D. Francisco Manuel é, por um lado, a sua própria personalidade (em parte representativa de uma das classes cultas e dominantes da Restauração) e, por outro lado, a sua observação de costumes, aguçada pelos desaires próprios e pela tradição da novela picaresca espanhola, que com o *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán e com o *Buscón* de Quevedo, a cujos protagonistas um dos relógios falantes se compara, atingiram uma extrema acuidade de caricatura pessimista. A sua obra permite-nos vê-lo, a ele, preso na Torre de Belém, permite ver tipos de pícaros e personalidades históricas, mas não nos dá a ver, por exemplo, a paisagem da Baía, que tão bem conheceu.

As *Cartas Familiares*, com o seu misto de sofrimento vivido e de amaneiramento académico, espelham-se logo na maneira como o autor se lhes refere, ao dizer que «as mais foram escritas com sangue, enxutas com lágrimas, dobradas com singeleza, seladas pela desgraça, levadas pela mofina». Uma confissão de dor transforma-se numa cadeia de alegorias, de subtilezas conceptistas ou de sentenças com sabor proverbial, algumas de uma profunda sabedoria vivida («Medido pelo sofrimento, a mim mesmo me pareço maior») ou tingidas de amargo sorriso («Eu costumava dizer, quando andava pelo mundo...»). A luta contra o isolamento, a diversidade de tons com que reage aos que o esquecem e lhe não respondem, tocam qualquer leitor sensível. Mas raramente há a revolta; queixa-se «de mansinho»; e só por excepção é que se eleva ao tom em que diz: «Caibam em si os censurados, que o entendimento é livre, e o bom entendimento é a mesma liberdade, que assim o disse o nosso Sá: — *O entendimento, que é nosso, não no-lo querem deixar*». Tal compostura é, não esqueçamos, a de um auto-retrato feito para a posteridade por um «discreto» e perfeito cortesão barroco: as cartas foram, em grande parte, retocadas e já concebidas para publicação, auto-apologia e exemplaridade.

Bibliografia

1. Textos

- Uma enumeração tão completa quanto possível das obras publicadas e inéditas de D Francisco Manuel de Melo encontra-se na obra capital que E. Prestage lhe dedicou, adiante referida, para a qual remetemos o estudioso. Embora já desactualizada, essa enumeração compreende 85 edições, número que se prolonga até 188 ao abranger todas as obras de que há qualquer referência no Autor ou outra parte Além disso, Prestage menciona diversos códices, alguns dos quais contêm obras ainda inéditas de D Francisco Manuel Entre estas foram já referidas várias poesias (in «Revista de História», vol XIV); uma comédia, *De Burlas Hace Amor Veras*, in «Ocidente», n.os 10 e 12, 1939, por António Corrêa de Almeida e Oliveira, que posteriormente anunciou a reconstituição integral do manuscrito, *Tácito Português*, publicado em 1940; e *Teodósio*, biografia incompleta de Teodósio II, duque de Bragança, traduzida do castelhano por Augusto Casimiro e editada em 1944, no Porto Segue uma lista das principais edições de conjunto das obras deste autor·
- Aula Política, *Cúria Militar, Epístola Declamatória, Política Militar* (1.ª ed 1638) — ed conjunta em Lisboa, 1720, a *Política Militar* foi reeditada com pref de Arturo Cancela, Biblioteca Enecê, Buenos Aires, 1946
- *Historia de los movimientos y separación de Cataluña*, 1.ª ed 1645 ed modernas, Madrid, 1912 (a 17.ª), 1914 1928, foi reeditada em Madrid, 1946, a série de *Historiadores de sucessos particulares*, cujo tomo I inclui esta obra
- *Obras Morales* 1.ª e 2.ª partes, Roma, 1664 (incluindo *El Mayor Pequeño*, ed 1647, 1650, 1681, 1688 e *El Fenis de Africa*, ed 1648-49, 1688)
- *Obras Métricas*, Lião, 1665 (incluindo *Doze Sonetos*, 1628, *Las tres Musas del Melodino*, 1649; e *Pantheon*, 1650) *Doze Sonetos por varias acciones*, fac-símile da ed original com introd de Raul Rego, «O Mundo do Livro», Lisboa, 1960
- *Carta de Guia de Casados*, 1.ª ed , Lisboa, 1651, ed mais acessíveis 1889, com pref de Camilo Castelo Branco, a de 1916 (15.ª), com estudo, notas e glossário de E Prestage, Porto, 1963, Lisboa, 1968
- *Epanáforas*, 1.ª ed , Lisboa, 1660, 2.ª ed , Lisboa, 1676, 3.ª com pref e notas de E Prestage, Coimbra, 1931, ed crítica da *Epanáfora Política* por Joel Serrão, sob o título de *Alterações de Évora 1637*, Lisboa, 1967, reed fac-similada da 1.ª ed., com introd. e apêndice documental de Joel Serrão, Lisboa, 1978, ed crítica de *Descobrimento da Ilha da Madeira, Ano 1420 — Epanáfora Amorosa*, por José Manuel de Castro, Lisboa, 1975 (inclui a *Relação* de Francisco Alcoforado, na versão de J Fortvieille)
- *Cartas Familiares*, 1.ª ed., Roma, 1664 (que pretendia ser apenas a «Primeira Parte das »), 2.ª ed 1752 Há ainda um ed de *Cartas inéditas escritas a António Luís Azevedo*, editor do poeta, com introd e notas de Prestage, Lisboa, 1911 *Cartas de D Francisco M. de Melo a Duarte Ribeiro de Macedo*, reprod fotográfica e transcrição diplomática de Virgínia Rau, ed «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», 1968 (14 cartas com pormenores sobre a situação do preso no Castelo de Lisboa) Todas estas cartas e ainda outras anteriormente publicadas se encontram reunidas, com inéditos, na ed. das *Cartas Familiares*, prefaciada e anotada por Maria da Conceição Morais Sarmento, IN-CM, 1980, que contém 581 cartas.
- *Fidalgo Aprendiz*, 1.ª ed nas *Obras Métricas* de 1665; 2.ª, separada, 1676; ed. modernas: 1915, de Mendes dos Remédios, Porto, 1921; Porto, 1940; e Lisboa, 1943 (8.ª), ed. na col. «Clássicos

Portugueses» com pref. de A. Corrêa de Almeida e Oliveira, 1963; reprod. fac-similada da ed. de 1676, introd. por José V. de Pina Martins, «O Mundo do Livro», 1966.

- *Apólogos Dialogais*, 1.ª ed. 1721, 2.ª ed. 1900, com um estudo de Alexandre Herculano, 1920, ed. diplomática, Rio de Janeiro; col. «Clássicos Sá da Costa», 2 vols. Há ed. separadas dos *Relógios Falantes* nas col. «Textos Literários» e «Clássicos Portugueses». Ed. crítica com fac-símiles e extensas notas de *A Visita das Fontes* por Giacinto Manuppella, Coimbra, 1962. Ed. crítica e anotada de *Hospital das Letras*, por Jean Colomès, Centro Cultural Português, Paris, 1970. Ver recensão desta última ed. por Elza Paxeco, in «Ocidente», 81, n.º 400, Agosto 1971
- *Tratado da Ciência Cabala*, ed. 1724; reed. Estampa, Lisboa, 1972
- *Feira de Anexins*, ed. Lisboa, 1875, por Inocêncio F. da Silva, reed. 1916
- *Tácito Português*, ed. com notas de Pedro Calmón e estudo de Rodolfo Garcia, Rio de Janeiro, 1940. (Teensma revela *Um manuscrito desconhecido do «Tácito Português»*, in «Revista de Portugal», n.º 202, pp. 75-102, Fev. 1962.)
- *D. Teodósio II*, trad. do castelhano com pref. de Augusto Casimiro, Porto, 1944.
- *Tácito Português. Vida, Morte, Dittos e Feitos de El Rey Dom João IV de Portugal*, pref. e leit. de Manuel Rego, Edições Sá da Costa, 1955 (Recensão de B. N. Teensma, *J.L.*, 13 de Setembro de 1995, pág. 24, que lamenta tratar-se da simples leitura de um 12.º manuscrito sem comparação com as eds. de Afrânio Peixoto, 1940, e B. N. Teensma, 1950)

2. Antologias

- *Cartas Familiares*, sel., pref. e notas de Rodrigues Lapa, col. «Clássicos Sá da Costa», 2.ª ed. 1942
- *O Poeta Melodino, D. Francisco Manuel de Melo; Rimas Portuguesas*, ed. org. por José Pereira Tavares, Companhia Portuguesa Editora, Porto, 1921
- *As Segundas Três Musas*, com um ensaio, sel. e notas por A. Corrêa de Almeida e Oliveira, col. «Clássicos Portugueses», Lisboa, 1945, reed. 1966.
- *Trechos Escolhidos — D. Francisco Manuel de Melo —*, sel. e estudo de Mário Gonçalves Viana, col. «Autores Clássicos», Porto, 1940
- *Poesias Escolhidas — D. Francisco Manuel de Melo*, estudo, sel. e notas de José Vitorino de Pina Martins, «Textos Clássicos Verbo», 1969
- *Novelistas e Contistas Portugueses dos séculos XVII e XVIII*, sel. de João Palma-Ferreira, IN-CM, 1981.
- Rocha, Andrée Crabbé. *A Epistolografia em Portugal*, 2.ª ed., IN-CM, 1985
- *La Poesia de F. M. de Melo. Las Lágrimas de Dida*, A. Vernat Vistarini; Caligrama, II, 2 (1989), pp. 57-82
- *A Tuba de Calíope/Quarta Musa das Obras Métricas*, intr., fixação, notas e glossário por Segismundo Spina, S. Paulo, 1988

3. Estudos

- Prestage, Edgar: *D. Francisco M. de Melo — Esboço biográfico —* Coimbra, 1914: vasto estudo bibliográfico que integra numerosos documentos até então inéditos. Um bom resumo desta obra clássica de consulta é *D. Francisco M. de Melo*, do mesmo autor, ed. em inglês pela Oxford University Press, 1922, trad. portuguesa de A. A. Dória, Coimbra, 1933

- Teensma, B. N.: *Dom Francisco Manuel de Mello (1608-1666) — Vária Bio-Bibliográfica*, in «Ocidente», vol. LXI, n.os 282-284 (Out. a Dez. de 1961), e *Materiais novos para a bibliografia de Dom Francisco M. de Mello, ibidem*, vol. LXIV, n.º 298, Fev 1963, incluídos in *Dom Francisco M. de Mello (1608-1666). Inventário General de sus ideas*, S'Gravenhage, Holanda, 1966.
- Colomès, Jean: *La Critique et la Satire de D. Francisco M. de Melo*, Paris, 1969, ed. Fund. Gulbenkian (não passa, essencialmente, de uma paráfrase comentada das principais obras em prosa de Francisco M. de Melo).
- Biografia e estudos por Óscar Lopes, incluídos em *Os Grandes Portugueses*, 2.º vol., Lisboa, 1961, no *Dicionário de História de Portugal* e em *Ler e Depois*, Porto, 2.ª ed., 1969
- Manuppella, Giacinto: *Acerca do Cosmopolitismo Intelectual de D. Francisco M. de Melo*, sep. de «Brasília», XI, Coimbra, 1961, e *Uma Sinfonia Crítica Incompleta: o «Hospital das Letras» de D. Francisco Manuel de Melo*, in *As Grandes Polémicas Portuguesas*, pp. 229-277, Lisboa, 1963
- Oliveira, António Corrêa de Almeida e: *O «Fidalgo Aprendiz», «Le Bourgeois Gentil homme» e «La Cortegiana»*, in «Ocidente», vol. I; *O Tema do «Bourgeois Gentilhomme» no teatro antigo e no teatro moderno, ibidem*, vol. III, *Uma comédia inédita de D. Francisco Manuel de Melo, ibidem*, vol. IV
- Cutler, C.: *Dom F. M. de Melo e Francisco de Quevedo: a study in Literacy Affinity*, diss. Univ. em Michigan, 1971
- Martins, José V. de Pina: *A Poesia de D. Francisco Manuel de Melo*, in «Brotéria», 84, n.º 4, e 85, n.os 6, 7 e 8/9, 1967; e *Cultura Portuguesa*, Verbo, 1974, pp. 95-180
- Carvalho, José Adriano de: *Aspectos do desengano e da aceitação da vida em D. Francisco M. de Melo*, in «Brotéria», 38, 1964 (pp. 277-291 e 423-438), *A Poesia Sacra de D. Francisco M. de Melo*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», Paris, VIII, 1974, pp. 295-404
- Carvalho, J. G. Herculano de: *Um Tipo Literário e Humano do Barroco: o «Cortesão discreto»*, in «Boletim da Biblioteca da Univ. de Coimbra», 26 (1964), pp. 208-227, e *Três Notas Filológicas a D. Francisco M. de Melo*, sep. da «Rev. Portuguesa de Filologia», XIX, Coimbra, 1988
- Maffre, Claude: *«La Guerre de Cataluña»: Don Francisco M. de Melo, écrivain et philosophe de l'Histoire*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol. 2, 1971, pp. 371-400, Paris.
- Bismut, Roger: *Molière et D. Francisco M. de Melo, ibidem*, vol. 7, 1973, pp. 203-224.
- Picchio, L. Stegagno: *Un esempio di incoerenza stilistica: il Fidalgo Aprendiz di F. M. de Melo*, in *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Ateneo, Roma, pp. 229-254, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969
- Belardinelli, Renata Cusmo: *Il Naufrágio de F. M. de Melo e l'ipse vidi» dell'Epanáfora Trágica*, Quaderni Portoghesi, n.º 5, 1979, Giardino Editore, Pisa.
- Amado, M. Teresa/Lisboa, João Luís: *A Teoria da História em D. Francisco M. de Melo*, Lisboa, 1986
- Sobre as *Cartas* ver bibliografia completa, uma excelente análise e um texto inédito em Rocha, Andrée Crabbé: *A Epistolografia em Portugal*, pp. 159 e seguintes, Coimbra, 1965, 2.ª ed., IN-CM, 1985
- Podem consultar-se com bom aproveitamento muitas das introduções às antologias e edições modernas. Vejam-se ainda trabalhos de escopo geral, como
- Braga, Teófilo: *Os Seiscentistas e a História do Teatro Português*.
- Figueiredo, Fidelino: *História da Literatura Clássica*, 2.ª época, 1921
- Cidade, Hernâni: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 6.ª ed., Coimbra, 1981, 1.º vol., *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura*, Coimbra, 1945, e *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, vol. II

- Serrão, Joaquim Veríssimo: *A Historiografia Portuguesa*, II vol. (séc. XVII), Lisboa, 1973.
- Sobre Teresa Margarida da Silva e Orta e o problema da autoria das *Aventuras de Diófanes* [...] ver Santa Cruz, Maria de: *Huma Senhora do Século XVIII*, in «Colóquio/Letras», 110-111, Julho-Outubro 1989, pp. 38-47.
- Estruch Tabella, Juan: *Un Mostruário de la poesia barroca portuguesa: As Segundas Três Musas de F. A. M.*, Quadrant, 8, Univ. Valéry, Montpellier, 1991, pp. 5-33.
- Vistarini, António Vernat: *F. R. de Melo — Textos e contextos del Barroco Peninsular*, Universitat de las Illes Baleares, 1992 (extensa bibliografia).

Quanto aos precursores da «Carta de Guia de Casados»:

- Barros, João de: *Espelho de Casados*, 1.ª ed. 1540, 2.ª 1874 (ambas no Porto). Principal estudo: Asensio, Eugenio, *Les Sources de l'«Espelho de Casados» du Dr. João de Barros*, Coimbra, 1941, separata do «Bulletin des Études Portugaises», incluída em «Estudios Portugueses», Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1974. Ver biografia em Joaquim Veríssimo Serrão, *Figuras e Caminhos do Renascimento em Portugal*, IN-CM, 1994, pp. 301-310 (sobretudo desde 307).
- Andrade, Diogo de Paiva de: *Casamento Perfeito*, 1.ª ed. 1630, 2.ª 1726, 3.ª e última na col. «Clássicos Sá da Costa», com pref. e notas de Fidelino de Figueiredo.
- José Cardoso Pires, em *Cartilha de Marialva*, 1960, 6.ª ed. rev. 1982, caracteriza a tradição machista que tem uma das suas expressões mais influentes na *Carta de Guia de Casados*.
- Fernandes, Maria de Lurdes Correia. *Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e Espiritualidade na Península Ibérica (1450-1700)*, 2 tomos, Porto, ed. da autora, 1992.
- Acerca das origens da lenda do descobrimento da Madeira narrada em termos bernardinianos, quer por *Saudades da Terra* quer pela *Epanáfora Amorosa*, ver Rodrigues, A. A. Gonçalves. *D. Francisco Manuel de Melo e o Descobrimento da Madeira (A lenda da Machin)*, ed. Biblion.
- Acerca das novelas sentimentais e alegóricas dos sécs. XVII e XVIII, ver Simões, J. Gaspar *História do Romance Português*, I, 1969, pp. 193-219 (tem antologia e bibliografia), e o pref. e notas da antologia mencionada de João Palma-Ferreira.
- Acerca da novela picaresca ibérica, ver Rico, Francisco *La Novela Picaresca y el Punto de Vista*, ed. Seix-Barral, Barcelona. Ver ainda Palma-Ferreira, João *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1981

Capítulo III

Poesia Cultista e Conceptista

A *Corte na Aldeia* (1619) foi, como vimos, o primeiro livro português em que se discutiram e teorizaram duas características, aliás muito afins, do barroco: *o cultismo*, ou seja, o gosto da superlativação que utiliza sobretudo metáforas e recursos de expressividade meramente verbal; e o *conceptismo*, isto é, o exercício da agudeza de engenho, o virtuosismo de um pensamento que procede por meio de subtilezas analógicas. O pendor teorético de Rodrigues Lobo vai até ao ponto de tentar uma classificação de metáforas encarecedoras (que ele nota irem buscar-se principalmente aos objectos e matérias de joalharia, aos corpos celestes, às flores e frutos, aos seres de eminência social ou teológica) e uma análise exemplificativa de ditos e histórias engenhosas. Não admira, portanto, que o poeta Lereno esteja, no Parnaso português, logo abaixo de Camões e Sá de Miranda, segundo a estimação quase unânime dos nossos líricos e críticos barrocos.

A *Corte na Aldeia* podia servir de vade-mécum às numerosas academias que, a partir da dos Singulares (1628), foram surgindo na Metrópole e no Brasil, à sombra de certas casas senhoriais ou então de certos altos dignitários eclesiásticos. Como Rodrigues Lobo sonhara, nestas academias os filhos letrados da burguesia, que ascendiam pela Universidade às altas magistraturas, ombreavam com a aristocracia de sangue. Mas o espírito cortês, o amaneiramento de relações tornou-se nelas a nota dominante, o que não permitiria intrusões plebeias como as de Solino na *Corte na Aldeia*; e acontece mesmo que na Academia dos Generosos, a mais importante e duradoura, se observa, aí por

1665, quando D. Francisco Manuel de Melo a frequenta, um acentuado exclusivismo da aristocracia militar e linhagista, que, de resto, coincide com um endurecimento desta, apontado na *Introdução*, pelos fins do século XVII e inícios do século XVIII.

Nos anos que de perto precedem e seguem a Restauração, é bem sensível o facto de os poetas mais cotados constituírem um grupo fechado estreitamente dependente da alta aristocracia. O academismo faz-se sentir nas composições de elogio mútuo, que nesse período os livros dos talentos mais afamados trazem invariavelmente no pórtico. Manuel de Galhegos, António de Sousa de Macedo, Gabriel Pereira de Castro, Bernarda Ferreira de Lacerda, Francisco Manuel de Melo, etc., erguem-se reciprocamente aos píncaros da Lua. A *Ulisseia*, como vimos, foi avantajada a *Os Lusíadas*. Há, por outro lado, entre estes poetas um parentesco ideológico e estilístico evidente, o que se prolonga nas gerações seguintes, até ao ponto de a autoria das composições aparecer, já ao editor da *Fénix Renascida*, como aflitivamente baralhada.

Uma das consequências deste academismo é a falta de cunho nacional. A Restauração não se reflecte imediata e visivelmente no plano literário, porque, como grupo social, que eram, destacado da massa, os literatos portugueses da segunda metade do século XVII, segundo a tradição, continuavam a procurar os seus modelos na poesia da corte filipina, no conceptismo de Quevedo e Gracián, nos temas líricos de Lope, na ênfase de Herrera ou do conde de Salinas, e sobretudo no gongorismo. Mantém-se inclusivamente em moda o uso da língua castelhana, principalmente nos géneros mais nobres ou então mais retintamente espanhóis, como os *romances* de rima única e assonante. Pode dizer-se que só uma forte influência compete com o gongorismo entre os poetas portugueses do século XVII: a influência camoniana, aliás assimilada de um modo muito formal, que se exaure até à última gota de inspiração nos poetas da *Fénix Renascida*, através das oitavas-rimas com que se celebram os grandes acontecimentos da vida dos magnates da Guerra da Restauração — como as que António da Fonseca Soares, que depois será Frei António das Chagas, dedica às vitórias de Mourão e de Elvas; e através de paráfrases e glosas de vários versejadores, sobretudo do Dr. António Barbosa Bacelar, a certos sonetos camonianos e a certos passos de *Os Lusíadas*, principalmente ao episódio de Inês de Castro, que facilmente interessa a esta época em que nasceu o melodrama, ou ópera pré-sentimental.

A melhor obra portuguesa de teoria literária barroca, aliás já tardia, como veremos ser a publicação da principal recolha poética, e já também algo tocada pelo classicismo francês teo-

rizado por Boileau e pelo arcadismo italiano seu afim de Muratori, é constituída pelas trinta lições da *Nova Arte de Conceitos*, 2 vols., 1718-21, de Francisco Leitão Ferreira, anteriormente lidas na Academia dos Anónimos. O autor foi em 1719 eleito sócio da Arcádia Romana, e, depois, nomeado membro da Academia Real de História, foi historiador da Universidade, como veremos; os seus principais inspiradores doutrinários são italianos, nomeadamente Manuel Tesauro, que interpretou a *Poética* de Aristóteles em consonância com os gostos seiscentistas (*Il Cannochiale Aristotelico*, 1655). Esta *Nova Arte* é fundamentalmente uma teoria-preceituário da metáfora, encarada como sendo um conceito engenhoso. A exposição segue uma ordem dedutivamente escolástica, mas com a utilização geralmente original de numerosos exemplos, salientando-se a sua exaltação (tipicamente seiscentista portuguesa) de Camões e uma grande admiração, mas no entanto crítica e por isso reservada, de Góngora e de Gracián, o principal doutrinário do barroco literário peninsular. Leitão Ferreira insiste de modo aparentemente mais personalizado na necessidade de exercício intelectual mas também verbalizador por parte do poeta (para além do engenho inato), na procura da «palavra peregrina», ou inesperada e requintada, mas que seja flagrante e, se convier, emotivamente intensa; insiste na largueza de conhecimentos e de leituras que propiciem a variedade metafórica, e numa imitação que procure rivalizar com os bons modelos; justifica o paradoxo, a hipérbole e um certo descomedimento patético, no âmbito de um certo equilíbrio geral, que evite a monstruosidade, ou desproporção, a afectação, a falta de *decorum*, ou propriedade, o ridículo, o «remoto das metáforas», isto é, a sua inadequação. Preconiza que a fantasia e o entendimento se conjuguem. Em prosa narrativa, o seu paradigma é a *Vida de D. João de Castro* por J. Freire de Andrade, como em geral acontece com a nossa crítica barroca, e mesmo posteriormente. Embora mais informado do que original, Leitão Ferreira é, sobretudo na apreciação dos exemplos, bastante mais interessante do que os doutrinários arcádicos, que aliás se manifestam não muito depois, e a que ele por vezes se antecipa.

Cancioneiros barrocos: a «Fénix Renascida» e o «Postilhão de Apolo»

A mania das grandezas no reinado de D. João V, sustentada em última análise pela *nau dos quintos* da mineração brasileira, produziu entre outras manifestações culturais, como a Academia Real de História, a glorificação insistente do património literário nacional, dentro, é claro, do critério valorizador do absolutismo. O padre António dos Reis editou, em oito volumes (1745), o *Corpus illustrium lusitanorum qui latine scripserunt*, que se não limita a coligir os poemas latinos de autoria portuguesa, pois inclui, no último volume, uma *Epístola*, também em latim — o *Enthousiasmus Poeticus* —, que se refere em termos mais ou menos hiperbólicos a numerosos vates lusos desde a Idade Média até ao seu tempo. Desta *Epístola* já anteriormente (1731-33) havia sido

editada uma tradução em verso por João de Sousa Caria. Por outro lado, e como veremos noutro capítulo, deve-se a um erudito da Academia de História, Diogo Barbosa Machado, a primeira bibliografia geral portuguesa (*Biblioteca Lusitana*, 1741-59), de que houve, aliás, precursores seiscentistas, entre os quais, na parte restritamente respeitante à poesia, se contam Jacinto Cordeiro (*Elogio dos Poetas Lusitanos*, 1630), António Figueiroa Durão (*Lauri Parnasseae*, 1635) e Francisco Manuel de Melo, que, vimo-lo atrás, tentou uma primeira recensão crítica geral em o *Hospital das Letras*, planeou uma bibliografia literária portuguesa e uma colectânea de poesias de autores vários.

Ora, foi o editor das obras póstumas de D. Francisco Manuel que tentou executar este último projecto, publicando em 1715 o 1.º volume da *Fénix Renascida, ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, de que até 1728 saíram espaçadamente mais quatro volumes, dedicado cada qual a uma figura da alta nobreza. Verifica-se pelos prefácios que a colectânea encontrou mais dificuldades do que as, já não poucas, de procura, identificação, escolha de original e publicação, ficando os cinco volumes muito aquém dos objectivos do editor. Em 1746 saía uma reedição com acrescentos. Mais tarde, em 1761-62, D. José Ângelo de Morais, sob o anagrama de Joseph Maregelo de Osan, publicou uma colecção que se pode considerar decalcada na *Fénix*, pois dela repete as poesias mais celebradas e muitas outras, a começar pela própria *Introdução Poética*. Eis o pomposo título desta segunda colecção, que só por si é um exemplar de certo barroco literário: *Ecos que o clarim da Fama dá — Postilhão de Apolo, montado no Pégaso, girando o Universo, para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da Poesia Portuguesa, com que vistosamente se esmaltam os jardins das Musas do Parnaso — Academia Universal em que se recolhem os cristais mais puros que os famigerados engenhos lusitanos beberam nas fontes de Hipocrene, Helicona e Aganipe*, em 2 volumes, ou *Ecos*. A maioria das poesias não comuns à *Fénix Renascida* é de autores mais recentes, o que dá a esta segunda colectânea o cunho de selecção actualizadora da primeira.

O critério de selecção e distribuição das poesias é muito sumário: eliminaram-se ou truncaram-se obras «profanas ou impudicas», que de resto se produziram na época com abundância, e, como no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, de que repete certos lugares-comuns prologais, não se respeita coerentemente qualquer ordem de cronologia, de autoria ou de géneros. Estão comprovadas numerosas atribuições inexactas de autores, como aliás já acontece nas colecções manuscritas do tempo.

Mesmo juntando a estas duas colecções mais importantes os dois volumes, de 1692 e 1696, em que a Academia dos Singulares reuniu as produções con-

correntes aos seus certames poéticos e ainda outras miscelâneas menos encorpadas, deve reconhecer-se que não estamos em condições de proceder a um balanço seguro acerca da poesia barroca portuguesa, nem do processo através do qual, nesse domínio restrito, se poderá considerar como constituída uma estética globalmente distinta da estética maneirista. O que por enquanto se tem tentado é fazer uma ideia de conjunto sujeita a ulterior correcção, à medida que sejam publicadas edições críticas, quer das colectâneas manuscritas, quer de autores de maior importância, cujas composições, nalguns casos da ordem de uma centena ou mais, se encontram inéditas e dispersas. É esta praticamente a situação de D. Tomás de Noronha, cognominado «o Marcial de Alenquer», que morreu posteriormente a 1664; de António Barbosa Bacelar (1610-1663), que editou duas *Relações* em prosa acerca de vitórias militares portuguesas e uma glosa em oitavas à estrofe camoniana «Deu sinal a trombeta castelhana», adaptando-a a uma vitória restauracionista e de que A. Hatherly editou a novela sentimental *Desafio Venturoso*, ed. Assírio e Alvim, 1991; de Frei Jerónimo Baía, ou Vaía (1620/30-1688), copioso versificador, que só publicou obras religiosas em prosa; e de António da Fonseca Soares, do qual adiante trataremos como doutrinário religioso sob o nome de Frei António das Chagas, com que professou na Ordem de S. Francisco — entre outros poetas da 2.ª metade do século XVII que os estudiosos por vezes têm assinalado, como Francisco de Vasconcelos Coutinho (1665-1723), Cristóvão Alão de Morais, Manuel Pinheiro Arnaut, Manuel Gomes da Palma e António Lopes da Veiga.

Tendência de conjunto

O que mais depressa fere a atenção na poesia barroca portuguesa é o contraste entre a sua ênfase ou tortura de estilo e as ninharias que servem de pretexto à maior parte dela. Muitas dessas composições nasceram em concursos e outros passatempos das academias, em outeiros ou torneios poéticos realizados junto de conventos femininos, e consequentes amores «freiráticos», que aliás constituem um dos predilectos objectos de sátira desbocada. Há numerosa versejação em torno de simples incidentes, como o desmaio de uma senhora provocado por uma sangria, o caso de um pintassilgo comido por um gato, e o da disenteria originada por um bolo podre. Metrificaram-se também muitos temas especiosos, de lisonja às damas ou às personagens gradas da Corte.

editada uma tradução em verso por João de Sousa Caria. Por outro lado, e como veremos noutro capítulo, deve-se a um erudito da Academia de História, Diogo Barbosa Machado, a primeira bibliografia geral portuguesa (*Biblioteca Lusitana*, 1741-59), de que houve, aliás, precursores seiscentistas, entre os quais, na parte restritamente respeitante à poesia, se contam Jacinto Cordeiro (*Elogio dos Poetas Lusitanos*, 1630), António Figueiroa Durão (*Lauri Parnasseae*, 1635) e Francisco Manuel de Melo, que, vimo-lo atrás, tentou uma primeira recensão crítica geral em o *Hospital das Letras*, planeou uma bibliografia literária portuguesa e uma colectânea de poesias de autores vários.

Ora, foi o editor das obras póstumas de D. Francisco Manuel que tentou executar este último projecto, publicando em 1715 o 1.º volume da *Fénix Renascida, ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, de que até 1728 saíram espaçadamente mais quatro volumes, dedicado cada qual a uma figura da alta nobreza. Verifica-se pelos prefácios que a colectânea encontrou mais dificuldades do que as, já não poucas, de procura, identificação, escolha de original e publicação, ficando os cinco volumes muito aquém dos objectivos do editor. Em 1746 saía uma reedição com acrescentos. Mais tarde, em 1761-62, D. José Ângelo de Morais, sob o anagrama de Joseph Maregelo de Osan, publicou uma colecção que se pode considerar decalcada na *Fénix*, pois dela repete as poesias mais celebradas e muitas outras, a começar pela própria *Introdução Poética*. Eis o pomposo título desta segunda colecção, que só por si é um exemplar de certo barroco literário: *Ecos que o clarim da Fama dá — Postilhão de Apolo, montado no Pégaso, girando o Universo, para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da Poesia Portuguesa, com que vistosamente se esmaltam os jardins das Musas do Parnaso — Academia Universal em que se recolhem os cristais mais puros que os famigerados engenhos lusitanos beberam nas fontes de Hipocrene, Helicona e Aganipe*, em 2 volumes, ou *Ecos*. A maioria das poesias não comuns à *Fénix Renascida* é de autores mais recentes, o que dá a esta segunda colectânea o cunho de selecção actualizadora da primeira.

O critério de selecção e distribuição das poesias é muito sumário: eliminaram-se ou truncaram-se obras «profanas ou impudicas», que de resto se produziram na época com abundância, e, como no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, de que repete certos lugares-comuns prologais, não se respeita coerentemente qualquer ordem de cronologia, de autoria ou de géneros. Estão comprovadas numerosas atribuições inexactas de autores, como aliás já acontece nas colecções manuscritas do tempo.

Mesmo juntando a estas duas colecções mais importantes os dois volumes, de 1692 e 1696, em que a Academia dos Singulares reuniu as produções con-

correntes aos seus certames poéticos e ainda outras miscelâneas menos encorpadas, deve reconhecer-se que não estamos em condições de proceder a um balanço seguro acerca da poesia barroca portuguesa, nem do processo através do qual, nesse domínio restrito, se poderá considerar como constituída uma estética globalmente distinta da estética maneirista. O que por enquanto se tem tentado é fazer uma ideia de conjunto sujeita a ulterior correcção, à medida que sejam publicadas edições críticas, quer das colectâneas manuscritas, quer de autores de maior importância, cujas composições, nalguns casos da ordem de uma centena ou mais, se encontram inéditas e dispersas. É esta praticamente a situação de D. Tomás de Noronha, cognominado «o Marcial de Alenquer», que morreu posteriormente a 1664; de António Barbosa Bacelar (1610-1663), que editou duas *Relações* em prosa acerca de vitórias militares portuguesas e uma glosa em oitavas à estrofe camoniana «Deu sinal a trombeta castelhana», adaptando-a a uma vitória restauracionista e de que A. Hatherly editou a novela sentimental *Desafio Venturoso*, ed. Assírio e Alvim, 1991; de Frei Jerónimo Baía, ou Vaía (1620/30-1688), copioso versificador, que só publicou obras religiosas em prosa; e de António da Fonseca Soares, do qual adiante trataremos como doutrinário religioso sob o nome de Frei António das Chagas, com que professou na Ordem de S. Francisco — entre outros poetas da 2.ª metade do século XVII que os estudiosos por vezes têm assinalado, como Francisco de Vasconcelos Coutinho (1665-1723), Cristóvão Alão de Morais, Manuel Pinheiro Arnaut, Manuel Gomes da Palma e António Lopes da Veiga.

Tendência de conjunto

O que mais depressa fere a atenção na poesia barroca portuguesa é o contraste entre a sua ênfase ou tortura de estilo e as ninharias que servem de pretexto à maior parte dela. Muitas dessas composições nasceram em concursos e outros passatempos das academias, em outeiros ou torneios poéticos realizados junto de conventos femininos, e consequentes amores «freiráticos», que aliás constituem um dos predilectos objectos de sátira desbocada. Há numerosa versejação em torno de simples incidentes, como o desmaio de uma senhora provocado por uma sangria, o caso de um pintassilgo comido por um gato, e o da disenteria originada por um bolo podre. Metrificaram-se também muitos temas especiosos, de lisonja às damas ou às personagens gradas da Corte.

E no entanto deve notar-se que a tendência barroca para a alegoria, a ambiguidade e, em certa menor medida, para o trocadilho — algo tem que ver com a tradição patrística-escolástica na sua busca de múltipla interpretação para os textos sacros, tradição que serve também de base, como veremos, à oratória do tipo do P.e António Vieira; já no século IV os exegetas bíblicos distinguiam entre o sentido literal (o da factualidade histórica da Bíblia), o sentido alegórico (feições que no *Velho Testamento* encobertamente profetizariam o *Novo*), o sentido tropológico, ou moral, e o sentido anagógico, alusivo às verdades religiosas mais veladas.

Entre manifestações típicas do gosto barroco, todas elas com tradições mais ou menos antigas, mesmo na literatura portuguesa, mas agora reunidas e intensificadas, contam-se: o interesse por *enigmas*, sentenciosos ou narrativos («enigma», como «labirinto», são de resto palavras-chave da época); por emblemas ou empresas, representações figuradas e/ou textuais; por *centões*, textos montados por numerosas citações ou sentenças, às vezes poliglóticas, que lembram a tendência pós-modernista para a proliferação das alusões literárias intertextuais (os *Apólogos Dialogais* assentam, como sabemos, em numerosos anexins); pela escrita *ropálica*, ou visualmente figurativa de uma cruz, um altar, um cálice, uma figura geométrica, etc.; por estrofes com *versos de cabo roto*, que, mesmo quando truncados de dadas maneiras, fazem sempre sentido; por estrofes em eco, isto é, cujas sílabas terminais dos versos ou estrofes fazem sentido, e até por vezes respondem a uma pergunta precedente; pela paráfrase e sobretudo pela paródia de textos conhecidos, e até de outras línguas, como as *macarróneas*, num latim por vezes sintacticamente correcto mas lexicalmente aportuguesado (inicialmente italianizado, como sugere o próprio nome do latim macarrónico, e cujo espécime mais conhecido é o *Palito Métrico*, sobre um episódio da praxe académica coimbrã, editado em 1746), havendo numerosos textos, sobretudo teatrais, que parodiam línguas estrangeiras e, mais frequentemente, a linguagem de negros escravos ou serventes (*português de preto*).

Ana Hatherly, de quem estamos a aproveitar alguns dados, sublinha certas conexões ou analogias importantes com a poesia barroca, nomeadamente quando procura produzir efeitos visuais por vezes precursores dos caligramas de Apollinaire ou da poesia chamada *concreta* ou *letrista* do nosso tempo. Assim, os *labirintos*, que no sentido versificatório do termo já mencionámos em Frei Álvares do Oriente (são poemas legíveis segundo múltiplas ordens lineares dos versos), inserem-se numa tradição religiosa que procura visualizar a errância de uma peregrinação a Jerusalém (ou, alegoricamente, à Jerusalém Celeste) e que aliás se inspiram em símbolos pré-cristãos, como os das *mandalas* indianas; os *acrósticos* são, pelo menos, afins de uma das normas cabalísticas, que atribui à(s) letra(s) do início (ou do final) de cada palavra, frase ou versículos do Pentateuco (ou Tora hebraica) uma alusão a outra frase ou palavra oculta, sobretudo um nome (pode ser um dos inúmeros nomes do Deus bíblico); os

jogos *anagramáticos* barrocos talvez se inspirem noutra norma cabalística, que encara os mais antigos textos bíblicos como encerrando mistérios decifráveis mediante exercícios combinatórios das suas letras, o que lembra, curiosamente, um método que o linguista F. Saussure julgou ser aplicável à interpretação de muito diversas tradições poéticas; os *cronogramas*, variante dos acrósticos, em que as iniciais dos versos representam datas comemorativas em notação romana — têm afinidades com outro método cabalístico, a numerologia, exercício exegético que se baseia no facto de a numeração hebraica e a helénica se representarem pelo seu respectivo alfabeto.

O aspecto global mais evidente é o da complicada disciplina lúdica a que se submete esta poesia, bem como a efabulação narrativa ou teatral correspondente (e que frequentemente a contém). O poeta tanto se sujeita a versificar por «consoantes forçados», isto é, segundo rimas prefixadas, ou de acordo com motes, *enigmas* ou fragmentos impostos, como (vê-lo-emos) se confina a determinado tipo estrito de metáfora ou a um dado enquadramento mítico ou arrevesadamente conceptual. São típicos deste difícil jogo os concursos organizados por academias e sobretudo a profusão de panegíricos a figuras régias ou socialmente proeminentes, como nas dedicatórias das obras. Cria-se, deste modo, todo um formulário de encarecimento, quer de descabelada superlativação encomiástica, quer de hiperbolização quanto a *finezas* ou *extremos* sentimentais; pululam as antíteses forçadas; e são bem sensíveis a pedantaria e a monotonia de estilo resultantes do uso estafado dos mesmos hipérbatos, dos mesmos ritmos sintácticos de aposição e predicação, do mesmo metaforismo, do mesmo processo de disseminar simetricamente dois, três ou quatro temas ou palavras-chave ao longo do soneto, para depois os alinhar todos juntos no desfecho, etc.

É ainda típico um sentimentalismo amaneirado e verboso, um enlanguescimento entre barroco e rococó, que ora alastra em longos poemas narrativos (*Saudades de Lídia e Armindo*, *Sentimentos de D. Pedro e D. Inês de Castro*, por exemplo), ora se entretém com as bagatelas das Fílis, Clóris, Amáris, Lísis, Nises, Tisbes, Belises; que se derrete em *desmaios*, em *suspiros*, *gemidos*, *lágrimas*, *mágoas*, *rigores*; e a que os mitos sensuais de Júpiter, Narciso e Adónis dão pretexto para as expansões mais inconfessáveis, e assunto de hiperbolizações ou, pelo contrário, de paródias. Até o sentimento religioso se alambica em muitas poesias desta época que, noutros campos, nos deu uma orgia de talha dourada, de anjinhos rechonchudos, de sopranos masculinos de ópera e capela. O açúcar brasileiro, combinando-se com a segregação conventual de muitas filhas das boas famílias, originou e diversificou por todo o País a arte da pastelaria conventual, estreitamente associada ao namoro freirático e ao lirismo correspondente. O famoso pregador beneditino, Frei Jerónimo Baía, falecido

com idade avançada em 1688, que é um dos mais copiosos autores da *Fénix*, conta entre as suas especialidades poéticas os *romances sacros* ao Menino Jesus, em metáfora de doçaria conventual, assim como em nomenclatura de gramática. Nas colectâneas abundam composições aparentemente jocosas, construídas à base de trocadilhos, que traduzem uma degradação profunda do sentimento religioso nesta época inquisitorial. Tratando de milagres, lances hagiográficos, ou até mesmo de conteúdo necrológico, são a condigna réplica de outras manifestações religiosas, como a carreira militar de Santo António, desde soldado raso, no exército da Restauração, e de certas procissões que estadeavam alegorias mitológicas. Até as frequentes poesias de pêsames ou de meditação explicitamente melancólica ou poética sobre os desenganos e a transitoriedade do mundo assumem um ar lúdico de proeza verbal ou conceptual, como simples amostra de *agudeza de engenho*, de erudição lexical, histórica ou mítica, de decorativismo perifrástico ou de metaforismo faustoso e deslumbrante: tudo são luzes, sóis, estrelas, cristais, pedrarias, metais nobres, tecidos sumptuosos, púrpuras, mármores, pórfiros, jaspes e alabastros.

É de notar que a marcha para a emancipação intelectual e social das mulheres conheceu na fase final do Barroco um dos seus momentos mais dramáticos, na aristocracia e alta burguesia. Durante os reinados de D. Pedro II e D. João V, cheios de famosos escândalos conventuais, como os das próprias aventuras deste último rei em Odivelas, travou-se uma luta difícil entre as freiras, que procuravam por todas as formas iludir a clausura, ao menos pelo namoro versejante e confeiteiro, e as autoridades morigeradoras. O símbolo desse drama do amor feminino enclausurado, que ainda faz vibrar a pena de Camilo Castelo Branco, encontra-se nas célebres *Lettres Portugaises*, publicadas em francês e em França, e atribuídas à paixão infeliz de Sóror Mariana Alcoforado por um oficial do exército de Schoenberg. A crítica da reclusão monástica das mulheres será iniciada no reinado de D. José, por Matias Aires, nas *Reflexões sobre a vaidade* (1752), e pela irmã, Teresa Margarida da Silva e Orta, mulher de temperamento irrequieto, que casou contra a vontade dos pais, foi deserdada, odiada pelo irmão, aprisionada pelo marquês de Pombal e que escreveu *Aventuras de Diófanes* (4 edições: 1752, 1777, 1790; Rio de Janeiro, 1945), romance, como vimos, inspirado pelas *Aventuras de Telémaco de Fénelon* e de conteúdo mais ou menos discretamente feminista e liberal. Até lá, a reivindicação das freiras afirmou-se não apenas pelo escândalo, pela sublevação aberta e militarmente reprimida, por via indirecta e dissimulada, mas também por certas manifestações líricas, algumas claramente eróticas, que as colectâneas tiveram de publicar anonimamente.

Entre essas freiras destaca-se **Sóror Violante do Céu** (1601-1693), cujo estilo, muito mais intelectualizado do que o admitiria o preconceito do sentimentalismo feminino, ora se exibe em panegíricos conceptistas, ora intelectualiza escolasticamente determinados temas líricos, mas por vezes traindo inconfundíveis acentos de sinceridade, quando se trata de ausência e ingratidão

de um incógnito Silvano (leia-se o soneto *Vida que não acaba de acabar-se*, e o madrigal *Enfim fenece o dia*). Sóror Violante do Céu é o nosso mais interessante poeta conceptista.

Outra freira com apreciável talento foi **Sóror Maria do Céu** (1658-1753), que, além de autos e comédias alegórico-morais e hagiográficas para uso didáctico conventual, escreveu poesias, em castelhano e português, algumas das quais revelam um notável senso do ritmo lírico, quer os versos se matizem de erotismo (vejam-se as composições *Desmaios e Gemidos* da série *Enganos do Bosque*), quer exprimam o terror do Juízo Final e o sentimento do pecado (vejam-se as glosas ao tema de António Vieira: *Nada passa para a conta...*).

A par da degenerescência do sentimento amoroso e religioso, com que contrasta favoravelmente esse drama vivo das enclausuradas, o lirismo barroco apresenta uma segunda característica, que o aproxima bastante da poesia simbolista, «fim-de-siècle», posterior a 1880, especialmente entre nós, com a feição de que se reveste em Eugénio de Castro e D. João de Castro: a ânsia de evasão para os paraísos artificiais de fantasia. Não é por acaso que o título do principal cancioneiro barroco se refere a uma ave mitológica; a poesia seiscentista tem de facto, entre outros rebusques do maravilhoso, a obsessão da zoologia impossível: a fénix que renasce das próprias cinzas, o manucódio que nunca cessa o voo, o basilisco que pulveriza as vítimas com o simples olhar, a salamandra que se não queima nas chamas, etc. Já sugerimos, a propósito das preocupações cabalísticas de D. Francisco Manuel e seus contemporâneos, que o cultismo e o conceptismo talvez representem, em grande parte, o sucedâneo para o sentimento de frustração nesta vida, sentimento ao qual, pela instabilidade dos quadros sociais e pela bancarrota da Escolástica, não corresponde, com o mesmo enraizamento que tivera na Idade Média, a crença em uma compensação celeste. Pela subtilização conceptista, o espírito dos poetas gratifica-se com a ilusão de dominar a estrutura do mundo saltando sobre analogias, fazendo possíveis de impossíveis, vida da morte, alegria do sofrimento, negando aparentemente a incredibilidade das coisas incríveis, por uma dialéctica idealista que o leitor poderá verificar nas poesias de Sóror Violante do Céu. Lembremos que o claro-escuro, a transformação de uma qualidade por gradação intensiva imperceptível, é uma das características do Barroco no seu significado mais amplo, manifestando-se de algum modo na matemática através do cálculo dito infinitesimal, tal como ele é filosofado por Leibniz, um dos seus criadores.

Por outro lado, mediante o virtuosismo cultista, o poeta baralha as imagens vindas da experiência sensorial, e recria, ou, antes, transfigura o mundo da percepção. Nenhum gongórico português atinge neste ponto a mestria de Luís de

Góngora, mas há dispersamente na *Fénix Renascida* muitos achados estilísticos que, reunidos, dão a sensação de um perder o pé neste mundo. Repare-se, por exemplo, na concentração caleidoscópica de efeitos obtida nesta quadra referente a uma borboleta, pela confusão de imagens, pelo jogo de paralelismos, pela sintaxe predicativa e apositiva e pela aliteração:

> *Borboletas das luzes deste prado,*
> *que não sentes cruéis, não vês benignas,*
> *tu que, temido amor, e amor tomado,*
> *feres violetas, beijas clavelinas...*

Hernâni Cidade já chamou a atenção para uma poesia, aliás a outros títulos desinteressante, de Jerónimo Baía, sobre o *Lampadário de cristal que mandou a Duquesa de Sabóia à Real Majestade da Poderosíssima Rainha de Portugal, Sua Irmã*, em que estes mesmos recursos estilísticos, acrescidos de certas gradações de intensidade superlativante, se destinam a criar um ambiente de luminosidade difusa em torno dos fulgores cristalinos, da beleza no porte feminino das princesas, da majestade régia e das coisas astrais e divinas. A mesma ânsia de irrealizar ou imaterializar as coisas se nota em numerosíssimas imagens, umas originais, outras de modelo espanhol: um soneto, em castelhano, a um pé minúsculo, chama-lhe «instante de jasmim», «susto de neve», «átomo de açucena presumido» (*presumido* quer dizer: que se presume, mais do que se vê), «suspeita de cristal» e «conceito breve»; outro poeta julga nuns olhos negros «em duas noites ver o Sol partido»; um papagaio transforma-se em «Abril organizado», «ramalhete de plumas com sentido», «jardim alado»; um cisne em «arminho canoro»; umas rosas em «mariposas do sol», «línguas da Aurora»; e uma cabeleira em «flamante inundação».

Mas a própria inconsistência desta fantasia como sucedâneo de uma plenitude social da vida convivente, de uma realização efectiva do ser humano contra as resistências materiais, traduz-se ainda por um sentimento, oposto, de vacuidade e transitoriedade. A rosa, como na decadência do Império Romano, como em poesias célebres de Ronsard e de Góngora e num epitáfio ainda mais célebre de Malherbe, é na *Fénix* o símbolo por excelência da beleza caduca. O encarecimento das coisas real ou imaginariamente belas vem normalmente acompanhado pelo contraponto fúnebre da consideração de como são mortais e efémeras; a morte está sempre a completar o claro-escuro com a beleza; a contrição teológica segue implacavelmente os prazeres mais sinceros. O sentimento do pecado, quase jansenista, apenas resgatável pela Graça, que surpreendemos em D. Francisco Manuel de Melo, inspira também, entre outras poesias do tempo, o *Solilóquio de um pecador a Cristo Crucificado*, no *Postilhão de*

Apolo. O Dr. António Barbosa Bacelar (c. 1610-1663), um dos mais famosos e menos originais poetas da *Fénix*, resume em vários fechos de sonetos este sentimento tão geral de desencanto:

— «Ando perdido em mim como em deserto» (verso já parafraseado várias vezes desde Frei Agostinho da Cruz e Martim Castro do Rio);

— «Ah!, quem estivera assim sempre sonhando» (verso também atribuído a Gregório de Matos);

— «Flores pela manhã, cinzas da tarde»;

— «Ó mundo! Ó sombra! Ó zombaria! Ó nada!»

A sátira

A insatisfação do sonho cultista e conceptista faz-se sentir ainda sob outro aspecto: a sua paródia e sátira, a própria autocrítica de certos gongóricos aliás impenitentes. Jacinto Freire de Andrade, a quem aludiremos como prosador, parodiou em oitavas herói-cómicas, provavelmente com segundas intenções em relação a determinadas personagens reais, alguns dos temas mais batidos pelos gongóricos, como a fábula de Narciso e a de Polifemo e Galateia. A paródia de autores consagrados, sobretudo Camões, é muito frequente na época. Diogo de Sousa Camacho, João Sucarelo (ou Assucarelo) Claramonte e outros satirizam o gongorismo, e o mesmo faz o cónego regrante D. Próspero dos Mártires (f. 1672), que em *Pegureiro do Parnaso*, de 1641, e naturalmente sob influência de um forte sentimento anticastelhano, ataca os «gongorantes», exalta a limpidez natural do idioma português, que opõe ao castelhano, segundo ele, «muito amouriscado», exigindo:

Seja o conceito fundo
mas que possa entendê-lo todo o mundo;
que não perca a beldade
o Sol, por ter mais luz e claridade.
Por escárnio somente ou zombaria
se pode escurecer qualquer poeta

Entre os que criticam o gongorismo sem deixar de o praticar contam-se Frei Lucas de Santa Catarina, nos diálogos do seu já mencionado *Serão Político* (1704), e, como veremos a propósito do teatro, António José da Silva. Fora do grémio poético, o paradoxo do formalismo versejante não escapa, por exemplo, a Bernardes, que no prefácio da *Nova Floresta* alude a «alguns poetas moder-

nos, que, não lhes acudindo a musa com conceitos para determinados assuntos, fingem o assunto para os seus determinados conceitos».

A sátira em verso, prenunciando já no século XVII a longa carreira que irá percorrer no Século das Luzes, ora alterna com o rapto místico, ora traduz um inconformismo mais terreno e material. O primeiro caso verifica-se sobretudo no poeta baiano **Gregório de Matos** (1633-1695), o *Boca do Inferno*, que, pela vida libertina, pelo desbragamento de grande parte do seu estro, é um precursor de Bocage, mas ainda mais verrinoso e extravasante de ódio, e com alternativas de remorso, de jogo formal de religiosidade; o próprio tom declamatório, hiperbólico e improvisado das suas composições líricas lembra, embora com muito menos interesse, as do futuro Elmano Sadino.

Grosseira e também frequentemente pornográfica é a musa de **Tomás de Noronha** (n. séc. XVI — f. 1651(?)) que morreu em 1651, depois de uma vida de boémia e miséria. Os versos são para Tomás de Noronha ora um meio de pedinchar favores (o que é vulgar até ao Romantismo), ora uma forma de descarregar os seus ressentimentos de fidalgo de alta estirpe sem rendimentos condignos. A sua miséria fá-lo perder todo o respeito, não só à sua condição, mas às outras condições sociais, sem excluir as que a religião prestigia ou que o sofrimento espontaneamente rodeia de compaixão. Dá-nos, por dentro e por fora, e cerca de um século mais tarde, o pungente e até feroz auto-retrato actualizado do *escudeiro* vicentino, entre outros flagrantes, por vezes cruéis, de tipos e costumes. Também pelo seu interesse de autobiografia burlesca, mesmo quando amargurada por prisões e outros desgostos, salienta-se a musa de **Tomás Pinto Brandão** (1664-03-05 — 1743-10-31), autor de *Pinto Renascido*, 1732; *Vida e Morte de Tomás Pinto Brandão escrita por ele semivivo*, in *Miscelânea curiosa e proveitosa*, Rollandiana, Lisboa, 1781, além de outras poesias de circunstância festiva, e a quem foi já também atribuída a sátira *Este é o Bom Governo de Portugal*, editada por João Palma-Ferreira, 1976.

O *romance* de rima única e assonante, a cuja voga já assistimos na geração de Rodrigues Lobo, é o principal veículo da sátira, da narrativa corriqueira, da alusão escarninha ou até obscena. Cultivam-no muitos dos poetas que também se distinguiram nas subtilezas do estilo culto, como António da Fonseca Soares, o mais celebrado discípulo português de Góngora. A *Fénix* e o *Postilhão* contêm numerosos espécimes, dos menos «impudicos», deste género; mas chegaram até nós em colecções manuscritas muitos romances, capazes de preencher um extenso cancioneiro seiscentista de escárnio e maldizer, contundente e indecoroso, acerca de amores freiráticos, de vergonhas, vícios, apertos e ridículos sociais. Além dos desqualificados por razões pecuniárias como Gregório de

Matos e Tomás de Noronha, os perseguidos e vexados pela Inquisição a pretexto de sangue cristão-novo eram naturalmente propensos à sátira. É o que acontece com João Sucarelo Claramonte e com António Serrão de Castro (ou Crasto: 1610 - c. 1685). Camilo Castelo Branco editou, deste último, uma obra escrita nas masmorras inquisitoriais, *Os Ratos da Inquisição*.

O já mencionado Frei **Jerónimo Baía** (c. 1620-1688), pelo prosaísmo da sua sensibilidade, pela facilidade do seu estro, foi talvez um temperamento satírico nato que o gosto do trocadilho deitou a perder. As suas *Jornadas* até Coimbra e Alentejo, ou à Beira, redigidas sob a forma de romance assonante, comportam um certo realismo descritivo dos costumes que nos permite reconstituir a maneira como se viajava na época em Portugal, se tivermos a paciência beneditina de aturar a enxurrada de jogos de palavras; servem, além disso, como mostra da caudalosa correspondência versejada sobre assuntos banais que esta época nos legou em manuscrito; mas as qualidades do autor revelam-se plenamente no *Romance satírico burlesco — A umas beatas*, que é uma das mais certeiras sátiras do tempo. Esta sua veia realista alterna com poemas de virtuosismo na hipérbole ou na arte de distribuir paralela e antiteticamente duas ou mais palavras-chave ou isotopias (linhas de continuidade semântica).

O *Postilhão de Apolo* contém um curioso quadro de costumes nas oitavas anónimas e autobiográficas à *Vida de um estudante pobre* (I, pp. 298-305), em que o autor opõe a sua prosápia e carreira militar de nobre, juntamente com o seu passadio de «pura fome», a «o vilão, que com torpeza, com o suor do seu sangue se faz nobre». Talvez em língua portuguesa não haja uma tão eloquente expressão lírica e satírica da fome, da miséria goliardesca coimbrã (com precursores em Ferreira de Vasconcelos e Rodrigues Lobo, como vimos): sente-se o nobre desqualificado pela penúria, com «um grande ventre de água fria cheio», acusado caluniosamente, ou não, de roubos, desacatos, e com os nervos já muito desgovernados. Remata com este desabafo: «E não pode a morte dar-me mor tormento/que tomar a fome só por instrumento».

O panorama de afundamento da pequena nobreza perante a burguesia, que algumas destas poesias nos dão; o ataque à clausura, à hipocrisia beata, ao formalismo gongórico que outras ressumam; a incrível libertinagem mental e física revelada, por exemplo, na correspondência de Frei Lucas de Santa Catarina com outros frades e freiras; este surto ocasional de prosaísmo em tantos autores — são indícios das contradições que espreitam atrás da fachada barroca. O artificialismo, a pompa, o exagero, a aparente gratuitidade constituem uma tal máscara, mas o próprio frémito que percorre este estilo atormentado resulta das tensões ocultas.

Bibliografia

1. Textos

- Entre os cancioneiros publicados no último decénio e que em bibliografia de capítulo anterior se indicaram a propósito da poesia maneirista, interessam também à formação do Barroco os de *Fernandes Tomás* e de *Manuel Faria*. No entanto ainda se encontra inédita a maioria dos manuscritos que melhor documentam a produção em verso do tempo da Monarquia Dual, da Restauração e de D. João V.
- As mais antigas colectâneas editadas são as seguintes. *Academias dos Singulares de Lisboa*, oficina de Henrique Valente de Oliveira, Lisboa, *Primeira Parte*, 1665, 2.ª ed., oficina de Manuel Lopes Ferreira, 1692, *Tomo Segundo*, Craesbeeck, 1668, 2.ª ed., oficina de Manuel Lopes Ferreira, 1698. (Contém produções destinadas a concursos e certames organizados pela Academia.)
- *Fénix Renascida*, 1.ª ed. Lisboa, 1715-28, 5 vols., 2.ª ed., ampliada, 1746 *Postilhão de Apolo*, Lisboa, 1761-62, 2 vols. Poucos são os autores incluídos nestas colecções que têm a sua obra publicada em vol. à parte. Consulte-se o *Dicionário* de Inocêncio da Silva quanto às publicações dispersas com que se pode completar o estudo das duas colectâneas.

Alguns poetas barrocos com obra editada:

- Oliveira, António Gomes de *Idílios marítimos y romances*, Lisboa, Craesbeeck, 1617
- Brito, Frei Bernardo de *Sílvia de Lisardo*, Lisboa, 1597, reed. fac-similada Vinne Press, Nova Iorque, 1903, reed. dos sonetos por Fiama Hasse Pais Brandão, col. «Amadis», 1987
- Soares, António Álvares: *Rimas Várias*, 1628, reed. fac-similada col. «Duque y Marqués», Valência, 1923.
- Cordeiro, Jacinto. *Elogio de Poetas Lusitanos*, 1631, ed. fac-similada col. «Duque y Marqués», Valência, 1959
- Céu, Sóror Violante do *Rimas Várias*, Ruão, 1646 (ver Morujão, Isabel/Martelo, Rosa Maria *Subsídios para uma reedição de «Rimas Várias» de Sóror Violante do Céu*, in «Revista da Faculdade de Letras» do Porto, «Línguas e Literaturas», vol. IV, 1987, pp. 351-366); *Parnaso Lusitano de Divinos e Humanos Versos* (1733)
- Andrada, Paulo Gonçalves de *Várias Poesias*, Coimbra, ofic. Manoel Dias, 1658.
- Soares, António da Fonseca (Frei António das Chagas). *Contrição de um Pecador Arrependido a Cristo Crucificado*, 1685. *Fugida para o Deserto* ., 1756
- Silva, André Nunes da *Poesias Várias, Sacras e Profanas*, Lisboa, 1671, *Hecatombe Sacra*, 1686
- Oliveira, Manuel Botelho de *Música do Parnaso*, Lisboa, ofic. Miguel Manescal, 1705
- Céu, Sóror Maria do: *A Preciosa*, 1731, ed. actualizada do códice 3773 da Biblioteca Nacional, precedida de estudo histórico de Ana Hatherly, INIC, com larga informação bibliográfica e outra, 1990 *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, 1736, 1741; *Obras Várias e Admiráveis*, 1735.
- Macedo, Duarte Ribeiro de: *Discursos Políticos e obras métricas*, 1721, reed. 1730, *Obras*, Lisboa 1743 e 1767 (2 vols.), 1817 (com novos inéditos)
- Coutinho, Francisco de Vasconcelos *Fenda do Parnaso*, e *Hecatombe Métrica*, ambos em Lisboa 1929
- Andrade, António Pinto Correia de *Elogios Heróicos*, Porto, oficina de António Álvares Ribeiro 1799, espécime acabado dos hiperbólicos encómios barrocos, na pessoa de um bispo do Porto.

- Textos barrocos típicos publicados por Hatherly, Ana: *Defesa e Condenação de Manice*, 1989; *Poemas em Língua de Preto dos séculos XVII e XVIII*, ed. Quimera, Lisboa, 1990
- Bacelar, António Barbosa: *Desafio Venturoso*, novela, org. e pref de Ana Hatherly, Assírio e Alvim, 1991
- Matos, Gregório de: *Obras*, ed por Afrânio Peixoto, 6 vols Academia Brasileira de Letras, 1923-29-30-33, *Obras Completas*, 2 vols., Editora Cultura, São Paulo, 1943; *Obras Completas*, ed org. por James Amado Salvador, Editora Janaína, 7 vols., Bahia, 1968. *Se souberas falar também falaras* (Antologia Poética), org., selecção e notas de Gilberto Mendonça Teles, 1989
- Castro, António Serrão de *Os Ratos da Inquisição*, ed. prefaciada por Camilo Castelo Branco, Porto, 1883 No vol adiante referido de Heitor Gomes Teixeira há uma bibliografia de textos editados ou manuscritos de A. Serrão de Castro (ou Crasto), além de vários extractos e a reprod fac-símile de um romance
- Vasconcelos, Manuel Quintana: *A Paciência Constante, discursos poéticos em estilo pastoril*, intr., edição e notas de António Cirurgião, IN-CM, 1944 (O autor nasceu cerca de 1520-30 e faleceu em 1755-05-03); trata-se de uma novela entremeada de poesia, com pseudónimos alusivos, estilo corrente, centrada na fauna natural de Estremoz.

2. Antologias

- *A Poesia lírica cultista e conceptista*, pref e notas de Hernâni Cidade, na col «Textos Literários», 3.ª ed. 1963
- *Escritores doutros tempos*, extractos das obras de Violante do Céu, Maria do Céu e Madalena da Glória, com revisão e pref de Mendes dos Remédios, Coimbra, 1914
- *Poesias Inéditas de Tomás de Noronha*, ed rev e anot por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1899
- *Vilancicos Seiscentistas*, selec de Darcy Damasceno, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1970 (sobretudo textos em castelhano, mas também em português, galego, saiaguês e «língua de preto»)
- Spina, Segismundo/Santilli, Maria Aparecida: *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*, Assis, 1967
- Fiúza, Mário *Clássicos Portugueses — Séc XVII*, Porto Editora, 1977 (minuciosa, actualizada e rigorosamente anotada)
- Ferreira, M Ema Tarracha *Antologia Literária Comentada Época Clássica, Século XVII*, Aster, Lisboa, 1977
- Ramos, Péricles E da Silva. *Poesia Barroca*, 2.ª ed. rev., São Paulo, 1977
- Correia, Natália. *Antologia de Poesia Barroca*, Moraes, Lisboa, 1982.
- *Poetas do Período Barroco*, sel. e notas de M. Lucília Gonçalves Pires, «Textos Literários», 1985.
- *Literatura Barroca*, selec e apres de F Maciel Silveira, Global, São Paulo, 1987
- *Vida e Morte de Tomás Pinto Brandão — Este é o Bom Governo de Portugal —*, antologia do poeta satírico Tomás Pinto Brandão, incluindo uma autobiografia, *silvas* sobre touradas, e outras produções, como a que serve de subtítulo e tem sido atribuída a Gregório de Matos, leit., pref. e notas de João Palma-Ferreira, Europa-América, 1976.
- Ivo José Castro apresentou em dissertação de licenciatura, Fac. de Letras de Lisboa, 1969, *Frei Jerónimo Baía*, ed. crítica de 6 poemas, com estudo do vocabulário, *As Tardes de Verão*, de Jerónimo Bahia (em «Rev da Fac. de Letras», III série, 13, 1971, pp 125-138)

- *Ainda* sobre Jerónimo Bahia: Cerdan, Francis: *Fables Mythologiques Compositins Religieuses de J. B.*, tese do 3.º ciclo, Poitiers, 1973, e *Un Imitateur Portugais de Góngora*, Frei J. B., «Sillages», II, Poitiers, 1973, pp. 7-43; Ana Hatherly e Ivo Castro têm colaboração no n.º 1 da rev. *Claro-escuro*, Lisboa, 1988.
- *Lampadário de Cristal*, fixação do texto, apresentação e notas de Ana Hatherly, Comunicação, 1991
- *Leonor de Meneses, El desdeñado más firme, Primera Parte*, ed. por Juditha A. Whitenack and Gwyn E. Campbell, Potomac, Maryland, 1994.

3. Estudos

- O estudo de conjunto mais actualizado, quer quanto aos labirínticos problemas de atribuição de autoria, quer quanto à periodização, caracterização temática e estilística da poesia barroca, é o de Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971, com larga bibliografia de textos e monografia. Nos volumes que Jorge de Sena consagra a Camões, e que oportunamente referimos, e sobretudo nos seus *Estudos de História e de Cultura*, vol. II, incompletamente publicados em «Ocidente», desde 1967, encontram-se numerosos dados e observações críticas acerca dos cancioneiros publicados, problemas de autoria e de identificação genealógica ou biográfica, relações literárias hispano-portuguesas, etc., que interessam à poesia barroca.
- Além dos estudos incluídos nos livros atrás mencionados, do ensaio crítico de António Corrêa de Almeida e Oliveira na antologia de *As Segundas Três Musas* de Francisco M. de Melo, col. «Clássicos Portugueses», e principalmente do de S. Spina em *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa* (que contém bibliografia), leiam-se
- Cidade, Hernâni *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 1.º vol., 7.ª ed., 1984, e *O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura*, 2.ª ed. cor. e aum., Coimbra, 1958
- Figueiredo, Fidelino de *História da Literatura Clássica — 2.ª época*, 3.ª ed. rev., São Paulo, 1946, *A Crítica Literária em Portugal*, Lisboa, 1910
- Pontes, M. de Lourdes Belchior *Frei António das Chagas — Um Homem e um Estilo do Séc. XVII*, Lisboa, 1953, *Os homens e os livros*, Lisboa, 1971, onde reúne estudos sobre a teoria e a arte conceptista, sobre o Barroco peninsular em geral, a forma estrófica denominada «lira», tendo especialmente em vista A. Fonseca Soares, ou António das Chagas, e o preceptista Francisco Leitão Ferreira.
- O melhor estudo deste preceptista encontra-se em Castro, Aníbal Pinto de *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Centro de Est. Românicos, Coimbra, 1973, pp. 143-227
- Martins, Heitor *Manuel de Galhegos*, Anadia, 1964 (dep. Liv. Portugal, Lisboa)
- Mourão-Ferreira, David *Nota sobre Francisco de Vasconcelos*, in *Hospital das Letras*, Lisboa, 1966, reed. IN-CM, s/d
- Mendes, João. *Poesia e Gongorismo*, in «Brotéria», vol. 29, 1930, e 30, 1940
- É necessário o confronto com a poesia seiscentista espanhola, para o que se poderão utilizar os manuais da Literatura Espanhola indicados no fim deste vol., e diversos estudos monográficos de Dâmaso Alonso, António Machado, António Marichalar, Fernando e Guilhermo Diaz-Plaja, Edward Glaser, Alfonso Reys, Arturo Marasso, etc., alguns dos quais o leitor encontrará referidos nos estudos mencionados de A. Corrêa de Almeida e Oliveira. de Heitor Martins e de S. Spina. Ver, em

especial, Montes, José Ares: *Góngora y la poesia portuguesa del siglo XVII*, Gredos, 1956, e sua recensão por L. Stegagno Picchio, in *Filologia Romanza*, Turim, ano III, 1956. Ver ainda: Cerdan, Francis *Un Imitateur portugais de Góngora. Frei Jerónimo Bahia*, in Sillages, 1973, 2, Univ. de Poitiers; e Ivo Castro, sobre Jerónimo Bahia, em *Rev. da Fac de Letras de Lisboa*, n.º 13, pp. 5-18 e outros artigos em *Claro-escuro* (onde há também os artigos de A. Hatherly).

- Teixeira, Heitor Gomes *As Tábuas do Painel de um Auto (António Serrão de Castro)*, Univ Nova de Lisboa, 1977 (estudo biobibliográfico minucioso)

- Os estudos de E Glaser (sobre Gabriel Pereira de Castro, Miguel da Silveira, Francisco Manuel de Melo, e outros) estão incluídos em *Portuguese Studies*, Centro Cultural Português, Paris, 1976.

- Rodrigues, Graça Almeida *Literatura e sociedade na obra de Frei Luís de Santa Catarina (1660--1740)*, IN-CM

- Quanto a Gregório de Matos, ver as introduções às ed. de *Obras*, 1923-33, e *Obras Completas*, 1943 e 1968 Peres, Fernando da Rocha: *Gregório de Matos e Guerra: os apógrafos em Portugal*, in «Ocidente», 77, n.º 377, Set. 1969, com recensão e bibliografia

- Hatherly, Ana *A Experiência do Prodígio — Bases Teóricas e Antologia Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII*, IN-CM, 1983 (estudo dos fundamentos hermético-cabalísticos, das formas visuais de textos impressos ou manuscritos, com numerosas reproduções antológicas), da mesma autora ver um estudo sobre anagramas barrocos no n.º de Março de 1979 de «Colóquio/Letras», e outro sobre labirintos, *ibidem*, n.º de Março de 1980, e ainda apresentações das eds de *Defesa e Condenação de Manice*, Quimera, Lisboa, 1989, e *A Preciosa*, de Sóror Maria do Céu, atrás referida Dirigiu a revista *Claro-escuro*, n.º 1, 1988, 2-3, 1989, 4-5, 1990, de estudos sobre o Barroco português A propósito de um romance «Umas Beatas» de Jerónimo Bahia, in «Estudos Universitários de Língua Portuguesa — Homenagem ao Prof. Leodegário Mariano Filho, Tempo, Brasileiro Rio de Janeiro, 1993 (reproduz integralmente o romance), pp 459-471

- Lund, Christopher *Frei Jerónimo Baia and the semantics of Wit*, Arq do Centro Cultural Português, XXXI, Fund C Gulbenkian, Paris, 1985, pp 399-438

- A atribuição da autoria das *Lettres Portugaises* foi refutada com segurança por Green, F G *Who was the author of the «Lettres Portugaises»* in «Modern Language Review», Abril, 1926 Leia-se, a propósito, Rodrigues António A Gonçalves *Mariana Alcoforado — História e Crítica de uma fraude literária*, in «Biblos», vol XI, 1935, pp 85-136, reed Coimbra, 1943 A apocrifia das cartas não implica a falsidade dos aliás obscuros amores de uma freira portuguesa com um oficial francês da Restauração Sóror Mariana Alcoforado existiu A contrafacção demonstrada refere-se apenas às cartas tais como estão redigidas, que, desde a 1.ª publicação em 1669 até ao séc XIX, tiveram cerca de noventa edições em várias línguas, concorrendo para a literatura sentimentalista pré--romântica e para a voga do romance encadeado sob a forma de cartas

- Guimarães, Horácio de Castro *O Mito das Cartas de Sóror Mariana*, in «Gil Vicente», 2.ª série, XIII, n.ºs 7-8, Jul-Ag 1962

- Guilleragues *Lettres Portugaises*, com est de F Deloffre e J Rougeot, «Classiques Garnier», 1962 (a autoria das *Cartas* é atribuída a Gabriel de Lavergne, Senhor de Guilleragues)

- Deloffre, F *L'énigme des lettres portugaises*, in «Bulletin des Études Portugaises», 27, 1966, ainda de Deloffre/Rougeot *Etat présent des études sur Guilleragues et les «Lettres Portugaises»*, in «L'Information Littéraire», 19, Set-Out. 1967

- Fonseca, António Belard da: *Mariana Alcoforado*, Lisboa, 1966.

- Kröll, Heinz: *Zur Frage der Echtheit der «Lettres Portugaises»*, in *Aufgesätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, vol. 10, 1970, Münster, pp. 70-88 (corrobora a autoria do Senhor de Guilleragues).
- Acerca dos amores freiráticos leia-se Dantas, Júlio: *O Amor em Portugal no séc. XVIII*, 1916, com ilustrações de Alberto de Sousa; e diversos livros de Manuel Bernardes Branco, como *História das Ordens Monásticas em Portugal*, 1883, 3 vols.
- Castello, José Aderaldo. *O Movimento Academista no Brasil: 164-1820/22*, Conselho Estadual de Cultura, 14 vols., 1969-1978.
- Peres, Fernando da Rocha. *Gregório de Matos, Uma Revista Biográfica*, Salvador, 1983; *O Pinto Novamente Renascido*, in «Rev. Universitas», 8/9, Jan.-Ago 1971, pp 215-249.
- Gomes, José Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, O Boca de Brasa*, Vozes, Petrópolis, 1985.
- A *Autobiografia* (1652-1717), de Antónia Margarida de Castelo Branco, pref. de João Palma--Ferreira, IN-CM, 1983, interessa como depoimento minucioso de vida conjugal e, depois, conventual de uma mulher aristocrata, escrito entre 1681 e 1703.
- Matias, Elze M. H. Vonk: *A Academia dos Generosos. uma academia ou sequência de academias?*, in «Revista da Biblioteca Nacional», 1982, 4, pp. 223-241, e *Seis Certames Generosos*, *ibidem*, 1/2, pp. 47-73.

Capítulo IV

Tentativas Teatrais

Como vimos, no século XVII assiste-se a um extraordinário progresso do teatro europeu. A *commedia dell'Arte* populariza desde 1570 a comédia clássica, esquematizando os seus tipos humanos, mas vitalizando os efeitos cénicos graças à primazia dada ao actor, já profissionalizado, sobre o autor literário. Este teatro popular italiano conquista o público dos grandes centros espanhóis, ingleses, franceses, alcança a corte destes países, vai caldear-se em proporções diversas com as tradições medievais dos *milagres, moralidades e farsas*, com elementos do teatro erudito e retórico que as universidades impregnadas de classicismo tinham feito surgir no século XVI, e acaba por contribuir fortemente para a formação das três grandes escolas nacionais cujos expoentes máximos são Lope de Vega, Shakespeare e Molière. Estas escolas nacionais diferem profundamente entre si, apesar de muito ligadas pela origem e pelas suas interinfluências, sobretudo as influências espanholas no teatro francês.

O teatro espanhol em Portugal

Com o fim da dinastia de Avis, o público da nossa principal cidade ficou sob a hegemonia da dramaturgia espanhola, que entretanto progredira em condições muito favoráveis, como apontámos.

A acessão de Filipe II ao trono português é seguida por tentativas para organizar em Lisboa a exploração de pátios da comédia em benefício do Hospital de Todos-os-Santos (alvará de 1588), o que não pode deixar de corresponder a um hábito criado por representações de grupos portugueses de amadores ou de semiprofissionais, pela estadia de companhias de cómicos sevilhanos ou madrilenos e até de comédia *dell'Arte* italiana. O caso é que em 1591 existe já uma empresa fixa para exploração teatral, e em 1594 já se realizam espectáculos no primeiro edifício construído expressamente para esse fim: o *Pátio das Arcas*, que funcionou

com poucas intermitências durante cerca de século e meio, levando a melhor na concorrência que outros similares lhe foram por vezes fazendo. Tal como um *corral* madrileno, um «pátio» consiste, arquitectonicamente, numa cerca rodeada por uma construção de janelas de grades ou gelosias (em dois andares), que são os lugares de aluguer mais caro; dividindo em duas partes a parede onde assomam as janelas, há uma espécie de balcão. Os espectadores que estavam no pátio propriamente dito assistiam de pé. Os espectáculos realizavam-se quase sempre à luz solar, em dias de descanso ou festa, cobrindo-se o recinto com um toldo, se o tempo o exigisse.

Nestes e noutros pátios mais efémeros passaram muitas das principais companhias espanholas e representaram-se as mais famosas comédias de capa e espada (a *nova comédia* lopesca, a que mais tarde se seguiu a *comédia de teatro* de escola calderoniana, gongorizante, mais espectacular, exigindo novos meios cénicos e arquitecturais, e que está na origem da zarzuela, nome proveniente do Palácio Real da Zarzuela, onde se consagrou). De facto, as principais cidades da Península eram percorridas por *companhias de légua*, com repertório, elenco e acessórios já consolidados. A nacionalidade dos comediantes, a influência dos modelos e a fácil inteligibilidade da fala castelhana para o público português levaram diversos comediógrafos nossos, que também alimentaram ou tentaram alimentar pátios lisboetas e até *corrales* espanhóis, a escrever nessa língua: Jacinto Cordeiro, João de Matos Fragoso, Henrique Gomes e D. Francisco Manuel de Melo. No conjunto de um espectáculo destas comédias e de outras peças também estruturadas, integravam-se alocuções prologais em verso (*loas*), para atrair e sossegar a assistência, e ainda passos ou entremezes, para manter a atenção nos intervalos das *jornadas* ou *partes*, elementos que se autonomizam e aproximam das características do teatro daquela tradição que percorrera Gil Vicente e Baltasar Dias, sob nomes flutuantes como *autos*, *presépios*, *vilancicos*, *sainetes*, *xácaras* e *mogigangas*. A configuração dramática geral é rudimentar, não passando por vezes de um quadro ou simples flagrante de costumes e tipos. Se alguns dos espécimes apresentam versificação regular, outros oscilam entre a prosa e o verso aproximadamente heptassilábico, de rima também irregular e fácil (infinitivos de verbos, nomes em -ão...). Ao lado de cenas religiosas, tratadas do modo mais ingénuo e/ou burlesco, figuram tipos sociais da tradição, entre outros mais actualizados (mulheres infiéis, outras mulheres simplesmente gulosas e ladinas, clérigos femeeiros, moças levianas, peixeiras, barqueiros e outros marítimos, moleiros, serventes, peraltas dados a amores freiráticos, um cego com o seu moço, cenas de rua ou mercado, de vida marítima, de espectáculo de touros, etc.). É frequente um latim muito atrapalhadamente macarrónico, e o português (ou castelhano) *de preto*. Muito típico, também, o remate por uma cena de pancadaria ou de perseguição.

O «Fidalgo Aprendiz» e a tradição vicentina

D. Francisco Manuel também, como vimos, se animou a tentar a comédia espanhola. Das suas diversas tentativas no género só se conhece hoje a peça *De Burlas hace amor veras* sobre o tema do sedutor que acaba por ser seduzido, tema que (nesta como noutras comédias espanholas análogas) se presta a uma complicada e intrigante acção.

O *Fidalgo Aprendiz*, acabado de escrever em 1646, numa altura em que o autor, já preso, procurava testemunhar perante o rei a sua lealdade à Restauração, obedece claramente ao intuito de remar contra a corrente teatral castelhana, pois, embora dela aproveite a experiência formal, dividindo a acção em três jornadas (a que apresenta as intenções das personagens; a que dá os nós da intriga; a que aperta esses nós... até os desfazer), procura articular com tal experiência certos tipos e ambientes de farsa vicentina. Gil Vicente será mais tarde brindado no *Hospital das Letras* como «o primeiro cortesão e o mais engraçado cómico que nasceu dos Pirenéus para cá», e aos seus continuadores directos não regateia D. Francisco Manuel os elogios.

O enredo do *Fidalgo Aprendiz* desenvolve-se a partir de dois começos de jornada ao gosto vicentino, dir-se-ia mesmo que a partir das duas situações complementares de *Quem Tem Farelos?*: um lacaio (Afonso Mendes) descobre-nos a insânia do seu patrão, D. Gil Cogominho, escudeiro provinciano sem grandes meios, que se pretende afazer à vida galanteadora e prendada dos fidalgos lisboetas; uma velha (Isabel) aconselha a moça sua filha (Brites) a deixar-se de enleios sentimentais e a tirar partido das suas graças físicas. O cunho arcaizante da linguagem, o ritmo da redondilha, certas analogias de pormenor, a deformação caricatural própria da farsa — intensificam a atmosfera vicentina. Mas a peça desdobra-se depois dentro das linhas do enredo de enganos que vêm da comédia clássica renascentista: o lacaio logra o ridículo patrão a favor de outro competidor mais jovem, Beltrão, pretenso amigo de Gil, junto da viçosa e esperta Brites, cuja mãe é, analogamente, uma proxeneta sem escrúpulos.

O enredo é simples, mais simples que o da comédia renascentista ou lopesca, e o autor explora também sob este aspecto as virtualidades da farsa vicentina, tendendo intencionalmente para uma peça de caracteres e de ambientes, como o seu contemporâneo Molière. O primeiro acto descreve caricaturalmente a rusticidade, o anacronismo e a megalomania de Gil Cogominho, através das sucessivas lições de prendas de corte que recebe de um mestre de esgrima, de outro de dança e de um terceiro de poesia. No segundo acto, o diálogo inicial, os galanteios de D. Gil a Brites, a maquinação que está já a tramar-se interessam principalmente como contrastaria psicológica de caracteres. Finalmente, D. Gil arrisca-se, no terceiro acto, a realizar de noite o rapto da sua bela, e, quando já vai a abalar da casa de Brites com a trouxa às costas, as mulheres, usando um estratagema vulgar na novela picaresca, gritam por socorro contra o ladrão, e fazem acudir Afonso Mendes e D. Beltrão, disfarçados de alcaide e beleguim, ficando o «fidalgo aprendiz» roubado de tudo quanto logradamente trouxera. Este último acto é um excelente quadro de cos-

tumes, pois que nos dá o ambiente de uma noite lisboeta da Restauração: D. Gil, de rodela e estoque em punho, ora monologa bravatas, ora se enche de suores frios, ao tomar por almas penadas e lobisomens um moço de estrebaria a arrastar a arreata, uma parteira embuçada, um penitente que encomenda à gente já recolhida as almas do Purgatório.

Este tipo do fidalgo provinciano em Lisboa vamos encontrá-lo dois séculos mais tarde n'*A Queda dum Anjo* de Camilo. Isto parece atestar duas fases no agravamento do contraste campo-cidade e a impossibilidade, já na época de D. Francisco Manuel, de uma aristocracia rural como aquela que Sá de Miranda ainda exaltava. D. Francisco Manuel, modelo de homem palaciano, está à vontade para satirizar esse degenerado representante do extinto tipo mirandino, esse fantasma histórico. Mas ele próprio, na sua predilecção pelo estilo arcaizante, pela família à antiga portuguesa, e até na tentativa para ressuscitar as formas do teatro vicentino, parece sentir a nostalgia daquele tipo de nobreza e do contexto social a que está ligado. Uma parte de D. Francisco troça de Gil Cogominho, outra parte acompanha-o.

Talvez isto seja sintomático das dificuldades que obstavam ao surto de um teatro nacional. Um passadismo que se quebra contra uma realidade contemporânea muito superficialmente representada não chega a constituir matéria propícia. Havia que seguir, não as formas da herança vicentina, mas o exemplo dela. Era preciso surpreender o dinamismo das paixões, dos interesses e dos ideais em circunstâncias características nacionais, como o principiara a fazer Gil Vicente. Mas a crítica da vida portuguesa, isto é, de um modo senhorial retardatário e débil, reestruturado como monarquia monopolizante sob uma ideologia contra-reformista, defendendo-se contra o avanço inelutável da burguesia mercantil, pode apenas aparecer como possível à luz de problemática nova, numa intuição diferente dos destinos nacionais e gerais.

É de notar todavia que a pobreza do teatro português nesta época contrasta com o esplendor do teatro castelhano, apesar de o contexto social e cultural dos dois países ser semelhante.

A ópera italiana em Portugal (primeira fase: até meados do século XVIII)

Ao mesmo tempo que, em Itália, Espanha, Inglaterra e França, as escolas nacionais de teatro se formam, através de uma síntese entre as exigências de acção viva por parte do grande público e as de coerência lógica, psicológica e estética por parte da minoria intelectual

e cortês — está em formação lenta um outro género, o *melodrama*. O melodrama resulta, em parte, da preocupação de restaurar a tragédia clássica na sua integridade, como síntese que era de representação cénica, da versificação e do canto. Mas o estilo dominante na música da segunda metade do século XVI (o canto polifónico a *capella*, em que as vozes se fundem num feixe de melodias percebidas em conjunto e não separadamente) atrasa a evolução deste género. De resto, o predomínio da polifonia relativamente a uma melodia vocal que se destacasse do respectivo acompanhamento é um reflexo de certa tendência mais geral, o intelectualismo refinado, para poucos apenas, dos círculos corteses, que promove também o desenvolvimento da novela pastoril, preferindo aos enredos heróicos de cavaleiros, os de zagais apaixonados, versificadores, musicantes e filosofantes. A tragédia, o género clássico nobre por excelência, resvala no último quartel do século XVI para o drama pastoril (*Aminta de Tasso*, 1573).

Como vimos noutros capítulos, um dos ingredientes do Barroco é precisamente o gosto da alegoria bucólica em estilo mais ou menos difícil (Jorge de Montemor, Tasso, Guarini, John Lyly, Honoré d'Urfé). O desejo de integrar a música no teatro, à maneira grega, e a tendência, que se verifica nesta época, para fundir diversas artes e produzir deste modo impressionantes efeitos de conjunto consagraram desde inícios do século XVII o melodrama italiano. Este procura a princípio manter-se em ambiente trágico e mitológico, com muitos ressaibos pastoris, conservando quanto possível a música polifónica e todas as características de um espectáculo de corte (Monteverdi); mas seguidamente desenvolve a importância das árias, ou melodias cantadas ao acompanhamento de orquestra, torna-se um espectáculo de exploração comercial, desfrutado pela nobreza e alta burguesia (primeira casa de espectáculos, Veneza, 1637), originando em Nápoles, pelos fins do século XVII, a ópera cómica ou *ópera bufa*. (Agentes desta evolução geral, do século XVII ao século XVIII: Apóstolo Zeno, Metastásio, Lulli, Paisiello, Cimarosa, Pergolesi). Nesta evolução integram-se ainda outras artes, além da representação, do verso e da música lírica e orquestral, pois os Italianos criam um novo tipo de arquitectura teatral, em que o anfiteatro semicircular é substituído pelo edifício fechado por cima, de planta elíptica, com o proscénio inteiramente destacado dos espectadores, e uma cenografia que, não se contentando com o pano de fundo pintado, cria a perspectiva em profundidade mediante sucessivos bastidores sabiamente iluminados e removíveis, graças a complicados processos mecânicos. A ópera tornava-se uma síntese de todas as artes — uma arte cara, para cortes e, depois, também para a burguesia rica e ilustrada. Metastásio distraiu as cortes absolutistas europeias da primeira metade do século XVIII com as suas árias (neste caso, poesias líricas no seu sentido próprio, isto é, musicadas para cantores solistas), que, entremeadas regularmente com recitativos, permitiam exibir todas as possibilidades de cada solista vocal; de resto, não eram menos atractivos os seus entrechos sentimentais muito enredados, que chegam sempre a desfecho feliz, num coro final dos cantores.

Na corte portuguesa ouviu-se ópera pela primeira vez em 1682, aos cantores vindos na comitiva do duque de Sabóia, e no primeiro quartel do século XVIII realizam-se já serenatas e outros espectáculos musicados, em italiano, na câmara da rainha ou em restritas reuniões de cortesãos ou embaixadores, com preferência da ópera bufa. Conhecem-se desde 1720 numerosos títulos de melodramas italianizantes entre nós cantados, quer no original, quer (a partir de

certa altura, e durante o século XVIII) em tradução e sobretudo refundição portuguesa. Em 1735 existia já uma casa de espectáculos especializada na ópera, por contrato com a companhia das *Paquetas* (designação corrente das Paghetti), o *Teatro da Trindade*, ou *Academia de Música*. A primeira adaptação de Metastásio para português parece ser de 1741; anteriormente, editam-se libretos em italiano ou bilingues, entre 1736-38 para a Academia de Música, e entre 1738-41 para o Teatro da Rua dos Condes.

No entanto a política de D. João V, que, como o fundador da dinastia brigantina, preferia a música sacra, não é favorável à expansão do teatro público de qualidade. Os espectáculos chegaram a ser proibidos em 1742, em atenção à longa enfermidade régia. Foi no reinado de D. José, em 1755, que se construiu o primeiro teatro anexo ao Paço mas aberto ao convite de altas personagens, incluindo negociantes, a Ópera do Tejo, que foi destruído pelo terramoto, além de outros, em lugares onde a corte estanciava (Ajuda, Salvaterra; mais tarde, Queluz). Em 1764-65 são já encomendados a Goldoni libretos para ópera bufa, mas as cantoras-actrizes são obrigatoriamente supridas por *castratti*. Só depois de construído o Teatro de S. Carlos (1793), por diligência de Pina Manique e empenho da alta burguesia (que já em 1772 financiou uma empresa teatral sem lucros), na regência do futuro D. João VI (1767-1826), é que as mulheres passam a frequentar os espectáculos líricos ou declamados e são, desde 1800, admitidas actrizes. Foi a época de glória do compositor Marcos Portugal (1772-1830), que entretanto se consagrara em Itália. Em 1820, o conde Farrobo fará construir o seu famoso Teatro do Palácio das Laranjeiras, onde desde 1834 se realizarão espectáculos de ópera.

Quanto ao teatro clássico francês (nomeadamente representado por Molière, Voltaire, mais tardiamente, em 1794, por Corneille) é apenas exibido a partir de 1755; uma peça de Molière fora já «adaptada» para um grupo de amadores em 1737, mas a tradução do *Tartufo* em 1768 foi com êxito reajustada para ilustrar a posição antijesuíta de Pombal, e teve várias imitações.

Por efeito convergente da moda do melodrama italiano, que assim lentamente se difunde a partir de estreitos círculos aristocráticos, e da evolução da comédia lopesca de capa e espada para a zarzuela de escola calderoniana, que exigia novas condições cénicas, musicais e textuais, e que as companhias espanholas traziam já no seu repertório, vão surgir novas condições para o teatro. A aristocracia e a alta burguesia frequentam, no segundo quartel do século XVIII, espectáculos de *ópera séria* da escola de Metastásio, «acomodadas ao gosto português» (melhor se diria ibérico) com a introdução de pares de criados e criadas (os *graciosos*) para divertimento cómico, entre outros reajustes ao libreto, cada vez mais frequentemente em português; a baixa burguesia, certas camadas populares, inclusivamente rurais, entretêm-se com aquele cruzamento que já apontámos entre a comédia espanhola lopesca e uma tradição antiga e realimentada pelos entremezes e outros elementos de agrado fácil desenvolvidos pelas *companhias de légua*; era preciso criar um tipo intermédio de espectáculo que não deixasse de interessar camadas sociais com algumas luzes letradas, mas que fizesse também apelo a um mais largo público pagante, e que acabou por passar por uma escola de *ópera jocosa* portuguesa, publicada não apenas em folhetos de cordel mas também reunida por um editor, Francisco Luís Ameno, que também se interessava por autores e doutrinários do gosto arcádico, e que traduzia Metastásio.

ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA e as «óperas de bonecos»

A decadência do teatro espanhol e o custo proibitivo da ópera italiana para uma parte do público dos antigos *pátios* fomentaram de facto outro tipo novo de espectáculo: o teatro de bonecos articulados, ou bonifrates, cujas cenas principais rematavam por árias ou minuetes cantados a solo, a duo, a trio, ou, ainda, excepcionalmente, por uma ou duas vozes mais. Este género de espectáculo deve ter nascido em Itália como paródia da ópera. Entre nós tais peças foram muito apreciadas: eram classificadas como «óperas» e uma personagem de Correia Garção designa-as como «portuguesas óperas». Não se sabe por que vias o género se vem a constituir em Lisboa na década de 30 do século XVIII, como é que se lhe veio a adaptar um salão do conde de Soure, à Rua da Rosa, sob o nome de *Teatro do Bairro Alto*. Já Rodrigues Lobo, numa carta, comparava as celas dos Capuchinhos a «uma casinha de bonifrates». Por alusões das peças, fica-se sabendo que os fantoches eram de cortiça pintada e ataviada, e articulados com arame. As representações exigiam um número considerável de panos de fundo, sempre mais de uma dezena, e o manejo complicado de objectos: uma escada, uma caixa de abrir e fechar, um barco, uma mesa posta, um moinho, etc. Há também razões para crer que algumas peças chegaram a ser representadas por autênticos actores, provavelmente mediante adaptação. O grande animador literário deste género de espectáculo parece ter sido António José da Silva.

António José da Silva, o «Judeu», nasceu no Rio de Janeiro em 1705, de uma das famílias cristãs-novas que se tinham acolhido à relativa tolerância religiosa que as condições da colonização brasileira e o tratado de paz com os Holandeses impuseram até fins do século XVII. Em 1711, vem com o pai, que era advogado e poetava, para Lisboa, seguindo a mãe, trazida sob prisão como judaizante. Em 1726, quando já estudava Direito Canónico em Coimbra, é preso, juntamente com a mãe, que anteriormente se «reconciliara» num auto-de-fé. Sujeito a tormentos que o incapacitaram de assinar o auto durante várias semanas, «reconcilia-se» num auto-de-fé (o que volta a acontecer à mãe após três anos de prisão e tortura). Não se sabe se concluiu o curso nem de que viveria, salvo, talvez, entre 1733 e 1737, em que pôde gozar da produção e provável direcção das suas peças teatrais, a que aliás se não refere um seu segundo processo inquisitorial. Com efeito, casa-se, é em 1737 novamente preso (aliás sem denúncia). O processo inquisitorial parece ter sido conduzido com especial malevolência. Foi condenado à morte e executado no auto-de-fé de 18 de Outubro de 1739 em Lisboa. Como sucedia a todos os condenados que declaravam querer morrer na religião católica, foi garrotado antes de acesa a fogueira.

Em 1744 editavam-se dois volumes de *Teatro Cómico Português*, com uma *Dedicatória à Mui Nobre Senhora Pecúnia Argentina*, que contém pormenores pitorescos sobre as condições de representação: a barafunda na ocupação dos lugares, o consumo de chocolate e bolos, o sabão usado para os cortinados girarem nas corrediças, «a alma de arame no corpo de cortiça» dos bonifrates. A sua atribuição ao «Judeu» num acróstico prefacial com o nome de *António Joseph da Silva* e uma breve alusão no processo inquisitorial às composições deste último são as únicas garantias de uma referência tradicional de autoria, que todavia alguns eruditos põem em dúvida. Um manuscrito da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa atribui a António José da Silva as *Obras do Diabinho da Mão Furada*. Outro manuscrito, na Biblioteca Nacional de Lisboa, atribui a mesma obra a Pedro José da Fonseca. Comentaremos essa novela exemplar e picaresca num capítulo posterior, excluindo a verosimilhança da autoria de António José da Silva. Também não nos parecem aceitáveis as razões de atribuição a A. José da Silva de uma peça hagiográfica em castelhano, *El Prodigio de Amarante*, que destoa das peças mais autenticadas.

A efémera carreira dramática de António José da Silva, que parece ter principiado em 1733 com a *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, abrange, além desta, as seguintes peças: *Esopaida* (1734), *Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião e Alcmena*, *Labirinto de Creta* (ambas representadas em 1736), *Guerras do Alecrim e Manjerona*, *As Variedades de Proteu* (ambas de 1737), *Precipício de Faetonte* (1738). Na segunda edição de 1747, o coleccionador anuncia que publicará outras oito peças, que afinal não vieram a lume. Edições posteriores do *Teatro Cómico Português* incluem peças da autoria de Rocha e Seabra e de Alexandre António de Lima, onde encontramos as primeiras adaptações portuguesas de Metastásio, tratando-se já, por isso, de óperas propriamente ditas, que foram representadas nos teatros e dentro das condições normais. Cronologicamente, a primeira adaptação de Metastásio incluída nos volumes do *Teatro Cómico Português* parece ser de 1741. Isto significa provavelmente que a tradução e adaptação do melodrama italiano ao gosto português (em vez da sua representação segundo o original, ou até em vez da ópera de autoria portuguesa com letra em italiano) foi em Lisboa precedida e sugerida pela adaptação desse género a peças para bonecos articulados, que de resto teve grande e duradoura voga europeia.

Como representantes, que devem ter sido, da transição da comédia espanhola para o melodrama italiano adaptado, e da do público relativamente heterogéneo da primeira para os públicos bem discriminados da ópera e do entremez popular, as nove peças subsistentes do «Judeu» interessam antes de mais nada pelo talento com que nelas se realiza a síntese de orientações tão diversas: nelas, a subtileza conceptual ou analógica, a argúcia escolástica, variadas proezas já nossas conhecidas de engenho versificatório barroco conseguem

alternar com a vivacidade da invenção enredadora, a maravilha dos imaginários poderes mágicos, a graça hilariante e uma margem de paródia farsesca que põe em causa a ideologia todavia enfatizada e que parece mesmo piscar o olho trocista ao desenlace convencionalmente feliz — apelando para sectores diversos do público.

Da comédia lopesca (que a terminologia popular apresenta como tecida entre os tipos básicos do Galã, a Dama, o Barbas, personagem respeitável de pai, rei, senhor ou deus, o Gracioso servil e o «Vejete», ou Velhote) — essas peças assimilam uma intriga rápida, que em *Guerras do Alecrim e Manjerona*, a que melhor continua tal comédia, se emaranha e desemaranha com admirável destreza. No centro dessa intriga e de todo o ambiente cómico, encontra-se sempre o tipo do *gracioso* — o criado ou subalterno que tece todos os logros ou alomba com as consequências de todos os fracassos, herdeiro do *servus* da comédia latina, cuja inteligência e concreta responsabilidade permite aos amantes e às personagens dignificadas o exibirem, sem quebra de convencional superioridade, o seu idealismo mais ou menos oco.

A simples enumeração dos títulos mostra que os temas de António José da Silva foram extraídos da mitologia ou da tradição clássica, com excepção do *D. Quixote*, que é uma selectiva e livre adaptação da Parte II do romance de Cervantes, e do *Alecrim e Manjerona*, comédia de intriga e de costumes, claramente alusiva à rivalidade de dois ranchos carnavalescos. Pelo assunto dominante e pela frequente mutação de cenários, dir-se-ia que o teatro de bonifrates é um sucedâneo acessível da espaventosa cenografia que caracteriza os espectáculos barrocos. Deuses e heróis galantes falam, nestas peças, com um preciosismo recheado de *finezas* ou de *extremos* de hiperbólicos e nobilíssimos amores, expressos por conceitos subtis, trocadilhos, metáforas encarecedoras, paradoxos e enigmas. O termo «labirinto», que figura num dos títulos para expressamente insinuar que «o amor é o maior labirinto», funciona (isso aliás no Maneirismo e no Barroco em geral) como uma palavra-chave destas peças e a sua imagem preside a um grande intrincamento de aspirações, predominantemente amorosas. A maior mestria verifica-se na construção de *Júpiter e Alcmena*, em cujo esquema clássico e já muito versado (inclusivamente, já o sabemos, por Camões) se acrescentam novas personagens e situações de uma esfuziante fantasia: quiproquós por metamorfose e contrametamorfose, por invisibilidade, por equívoco ou por engano intencional, por entrecruzamento de amores e ciúmes, por confusão visual que vai até à dúvida de identidade pessoal, num enredo de deuses e heróis e num sub-enredo parodístico de graciosos. As comédias sobre Proteu e Medeia focalizam outro tema também difuso em

todo este teatro: o da transformação mágica e do *enigma* (que já sabemos ser outra palavra-chave deste gosto); as *tramóias*, ou mecanismos de mutação de cena ou figura, provocam o auge na ânsia de maravilhoso que é também inerente a todas estas peças: há transformações súbitas (e em geral miraculosas) de interiores em exteriores, e vice-versa (câmaras, templos, colunatas — em bosques ou selvas, montes, jardins, o mar); voam carros, barcos, pégasos, dragões, nuvens com personagens escondidas. A *Esopeida* é uma constante proposta e decifração de enigmas efabulados ou em emblemas, e o emblema central (que tanto representará Esopo como o próprio autor) é o da cigarra, um ser inútil, um «ninguém», um marginal, que só dispõe da sua voz e da «indústria» com que se defende o melhor que pode. A comédia de *Faetonte*, a mais (talvez parodisticamente) italianizante destas peças, até pela sua localização geográfica, e representada na altura em que o autor (se é aquele que julgamos) se encontrava preso na Inquisição, é talvez de todas a mais estranha: percorre-a toda uma viva (e todavia contra-argumentada) preocupação pela fatalidade trágica.

Nesta ambiguidade entre a fantasia barroca e um possível cepticismo mecanicista já rococó insinua-se certo realismo. É que as figuras nobres são efectivamente caricaturadas nas suas acções, na sua linguagem e, principalmente, pelo contraste com o bom senso ou com o acento de sinceridade humana que muitas vezes caracteriza os tipos *graciosos*, como o Saramago de *Anfitrião*, o Semicúpio de *Alecrim e Manjerona*, ou Sancho Pança. Para o público popular dos bonifrates, o linguajar difícil e precioso dos protagonistas devia aparecer humoristicamente como sinal distintivo da alta-roda, sublinhado pelo amaneiramento da voz e dos movimentos articulares, entre o chorrilho das graças mais ou menos pesadas dos *graciosos*, as alusões satíricas muito claras, o cómico hílare das situações brejeiras e dos ditos transparentemente obscenos. A paródia teatral da ópera é evidente. A fantasia do autor tem como objectivo maravilhar com passes de magia ou finezas de altos amores, contrapondo logo a essas maravilhas um reflexo ridículo, e os temas são extraorbitados nesse sentido, os nomes míticos e históricos clássicos são redistribuídos de um modo muito livre, e os graciosos exibem os nomes mais caricatos: o Sósia e a Brómia de Plauto estão chalaceadoramente crismados de Saramago e Cornucópia, a ilha da Baratária de Sancho passa a ser dos *Lagartos*. Outros *graciosos* chamam-se Sacatrapo, Geringonça, Esfuziote, Semicúpio, Chichisbéu, etc. Aos episódios cervantinos do Quixote acrescenta-se um em que o Cavaleiro da Triste Figura julga reconhecer a sua D. Dulcineia nas formas roliças de Sancho Pança; etc.

Este cómico apalhaçado, com a sua improvisação bem sensível nas flutuações de linguagem e de carácter das personagens, encerra um testemunho verí-

dico, se o colocarmos nas circunstâncias do tempo e do público. Mesmo as peças mitológicas contêm numerosas referências a coisas de Lisboa (como os diversos chafarizes) e aos próprios ingredientes de um teatro de bonecos. Certas falas de criadagem são saborosas de léxico, fraseologia, anexins, provérbios e de malícia brejeira. Na *Esopaida*, no *D. Quixote*, no *Alecrim e Manjerona* em especial, os médicos e juízes, como já sucedia em Gil Vicente (*Auto dos Físicos, Barca do Inferno*), usam um latinório pedante para encobrir a ignorância. Todo o *Anfitrião* constitui, afinal, uma sátira à facilidade com que então se aceitava o desfrute da mulher do próximo quando o desfrutador era um todo-poderoso. Por outro lado, apesar de uma ideologia sublinhadamente conservadora, em que a alta dignidade régia e os elevados sentimentos dos grandes são idealizados e o livre arbítrio humano é exaltado, há rasgos que provocam estranheza. Assim, em *As Variedades de Proteu* uma *graciosa* surpreende-se a verificar que o sangue dos reis é vermelho como o dos outros; a sua contrapartida masculina declara que nunca teve génio para inquiridor; e uma personagem declara que não pode haver castigo onde não há culpa. Tudo isto se dilui certamente em prodígios, gargalhadas e explicações. Mas a acção esvai-se, rápida — e aonde conduz tão grande obsessão do labirinto, do enigma e de poderes que só se desfrutam por fantasia mágica? Saramago, na prisão, queixa-se num tom inquestionavelmente sério:

> *Mas se acaso, tirana estrela ímpia,*
> *É culpa o não ter culpa — eu culpa tenho.*

Este passo ganhará um patético sentido se o aproximarmos do facto de que no Tribunal do Santo Ofício eram, segundo o próprio *Regimento*, condenados à morte todos os que não confessassem as culpas de que tinham sido denunciados por testemunhas cuja identidade se ocultava ao acusado, de modo que o não ter culpas era o caminho certo para a morte. Num episódio da ilha dos Lagartos de *D. Quixote*, perguntando-lhe o Meirinho o que é a Justiça, Sancho transfigura-se, perde toda a aparência lorpa que até então o caracterizava, e dá uma larga explicação que, ao gosto gongórico, se desenvolve sob a forma de uma interpretação alegórico-burlesca do clássico emblema vendado, com espada numa das mãos e balança na outra:

«Sabei, primeiramente, que isto de Justiça é cousa pintada e que tal mulher não há no mundo, nem tem carne, nem sangue, como *verbi gratia* a senhora Dulcineia del Toboso, nem mais nem menos; porém como era necessário haver essa figura no mundo para meter medo à gente grande, como o papão às crianças, pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga e que metia um

olho por outro, e, como a Justiça havia de sair recta, para não se lhe enxergar esta falta, lhe cobriram depressa os olhos; a espada na mão significa que tudo há-de levar à espada, que é o mesmo que a torto e a direito»; etc.

Esta cena tornou-se tão popular que chegou a correr, separada da peça, em folheto de cordel. Recordemos que o tema do juiz aparentemente grotesco é tão universal que, sendo comum ao *Juiz da Beira* vicentino e a um passo do D. Quixote, chega ainda por vias diferentes ao *Círculo de Giz Caucasiano* de Bertolt Brecht.

Característico do gosto barroco joanino, pelo seu alegorismo e pelo tratamento *a lo divino* dos mitos gregos conhecidos é o conjunto dos cinco autores de *Triunfo do Rosário*, editados em Lisboa no ano de 1740, hoje com trad. pref. e comentário de Ana Hatherly, 1992.

Bibliografia

- Quanto ao *Fidalgo Aprendiz*, remetemos para o final do capítulo referente a D Francisco Ma de Melo

1. Textos

Catálogos de folhetos de cordel:

- *Catalogue de la Bibliothèque de M Fernando Palha. Deuxième Partie*, Lisboa, 1896, pp 100-
- *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, IX, 1970, n.º 3, pp 343-514
- Sampaio, Albino Forjaz de *Subsídios para a Literatura do Teatro Português O Teatro de Co* Lisboa, 1920
- *Catálogo da Colecção de Miscelâneas Teatro*, Biblioteca-Geral da Univ de Coimbra, 1
- Há indicação de colecções de fontes manuscritas do teatro popular em obras adiante nomea de J Oliveira Barata, que também contêm edições de manuscritos do teatro popular, e de José Costa Miranda, que se refere à influência do teatro italiano (e do francês) Acrescentemos a «Literatura de Cordel da Sala Jorge de Faria, Faculdade de Letras de Coimbra», com 3 reed -similadas, em 1988 *Novo Entremez Intitulado A Aldeia dos Loucos*, 1784, *Arrenegas que Gregório Afonso*, 1766; e *Entremez Intitulado O Moço Esperto Logrado*, 1777
- De um autor tardio, José Daniel Rodrigues da Costa, que mencionaremos a propósito da no picaresca e que inclui num vol seu de Teatro Cómico, 1797, 15 farsas, há uma ed d *Entremezes de Cordel* texto fixado e anotado por Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo, Lis 1973
- No vol *Drama dos Santos Reis Magos*, com introd e notas de Maria Clara de Almeida Lu IN-CM, 1985, edita-se, além do texto manuscrito dos fins do séc XVII, inícios do séc XVIII a qu refere o título, um conjunto de 15 *autos, diálogos, entremezes e loas* do ciclo do Natal e F quase todos da 2.ª metade do séc. XVIII, com características que se mantêm em representaç rurais de certas zonas nortenhas

Textos de António José da Silva:

- Conhecem-se ed de cordel de *Labirinto de Creta*, 1736, 1740, *As Variedades de Proteu*, 1 *Guerras do Alecrim e Manjerona*, 1737 (em dois editores), que não deviam ser isoladas. Quant *Teatro Cómico Português*, colectânea que abrange as peças do nosso autor, há as seguintes conhecidas 1744 (2 vols), 1747 (2 vols), 1746-61, 1751, 1753, 1759-60-61, e 1788-90-92 (4 v e ainda uma ed moderna, Paris-Rio de Janeiro, 1910 (*Teatro de António José*) A mais recent é a de José Pereira Tavares nos «Clássicos Sá da Costa», em 4 vols., 1957-58, incluindo n *Obras do Diabinho da Mão Furada*

Edições parcelares:

- Mendes dos Remédios editou o *D Quixote e Guerras do Alecrim e Manjerona* em 1905, «Biblioteca Lusitana» do Porto publicou *Anfitrião* em 1916, há uma ed das *Guerras do Alec Manjerona* pelo «Círculo de Cultura Teatral» do Porto, 1956, e uma com apres e notas de Mar Lourdes A Ferraz, col «Textos Literários», 1980; das *Guerras* e da *Esopaida* na col «Clás

Brasileiros», com apresentação de R. Magalhães Júnior; e uma ed. conjunta de *A Vida de Esopo e Guerras do Alecrim e Manjerona*, introd. de R. Magalhães Júnior e Machado de Assis, Rio, 1966.

- *El Prodigio de Amarante*, representado entre 1737-43, tem ed. crítica baseada em dois manuscritos, com introd. e notas por Claude-Henri Frèches, Bertrand, Lisboa, 1967, sendo aí atribuído à autoria de António José da Silva, mas há contra-indicações a esta atribuição de autoria, que J. Oliveira Barata desenvolve a pp 230-235 do estudo fundamental adiante referido.
- Damasceno, Darcy: *Vilancicos Seiscentistas*, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1972
- *Vida de D. Quixote, Esopaida, Guerras do Alecrim*, selec., introd. e notas de Liberto Cruz, IN-CM, 1975.
- *Esopaida, Guerras do Alecrim*, selec., introd. e notas de José Oliveira Barata, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1979. (Tem em conta manuscritos inéditos e determina as fontes espanholas e portuguesas da comédia, indicando outros manuscritos e edições de cordel em que o organizador se apoia na sua dissertação sobre António José da Silva e o teatro português seu contemporâneo.)
- *Anfitrião*, leit., introd., gloss. e notas de Victor Jabouille e Ana de Seabra, col. «Clássicos Inquérito», 1986. Na dissertação de J. Oliveira Barata adiante mencionada, vol. II, está incluída a ed. face a face do texto do *Anfitrião*, segundo a ed. do *Teatro Cómico Português* de 1744 e de um seu manuscrito aparentemente um pouco menos elaborado

2. Estudos de conjunto

- Além da *História do Teatro Português* de Teófilo Braga, há os estudos incluídos em *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, ciclo de conferências promovidas por «O Século» e editadas em 2 vols., 1947-49, dos quais destacamos: Oliveira, António Corrêa de Almeida. *D. Francisco Manuel de Melo e o Teatro Espanhol*; Sequeira, Gustavo de Matos. *Pátios de comédia e o teatro de cordel*; Faria, Jorge de. *O teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII*
- Sequeira, Gustavo de Matos: *Teatro de Outros Tempos*, Lisboa, 1933
- Frèches, Claude-Henri. *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal* (1550-1745), Paris-Lisboa, 1964, obra erudita de conjunto, que teve recensão de Pierre Le Gentil no «Bulletin des Etudes Portugaises», 26, 1965, e *Le Théâtre Neo-Latin au Portugal. La Tragédicomédie de Dom Manuel*, in «Aufgesätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», vol. 5, Münster, 1965.
- Picchio, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969 (contém ampla bibliografia)
- Castro, Aníbal Pinto de. *Breves Reflexões sobre o Teatro em Portugal nos séculos XVII e XVIII*, sep. do vol. 7.º, referente a *Teatro*, da col. «Miscelânea», Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vol. VII, 1974
- Barata, José Oliveira: *Entremez sobre o Entremez*, sep. «Biblos», vol. 53, 1977 (teatro de cordel dos sécs. XVII e XVIII, contém o texto de três entremezes)
- Brito, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge Univ. Press, 1989
- Ana Hatherly no n.º 2/3, 1989, da revista «Claro-Escuro», pp. 119-134, tem um estudo sobre *Triunfo do Rosário*, um conjunto de 5 autos de Sóror Maria do Céu que traduziu do castelhano e fez publicar pela Ed. Quimera, Lisboa, 1992
- Monfort, Jacqueline. *Quelques notes sur l'Histoire du Théâtre Portugais* (1729-50), in «Arquivos do Centro Cultural Português», 4, Paris, 1972, pp. 566-600
- Rodrigues, M. Idalina Resina: *Fortuna e Infortúnios de Lope de Vega em Portugal (1580-1870)*, in *Estudos Ibéricos...*, ICALP, 1987, pp. 239-285

3. Sobre António José da Silva

- Além dos pref. das ed. modernas, sobretudo os de Mendes dos Remédios e José Tavares, do *Dicionário Bibliográfico* de Inocêncio e dos vols. de Teófilo Braga referentes à história do teatro português e ao séc. XVIII, há os trabalhos parcelares de Claude-Henri Frèches, de cunho sobretudo bibliográfico, no «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais» (tomo I, n.° 1, 1950, tomo II, n.° 1, 1951, tomo IV, n.° 1, 1953; tomo V, n.° 2, 1954), no «Bulletin des Etudes Portugaises», t. XV, 1951, um estudo ed. em separata sob o título de *L'Amphitryon d'António José da Silva — o Judeu —*, que contém uma tradução para francês, e ainda no «Bulletin des Etudes Portugaises et le l'Institut Français», XII, 1959-60, outro estudo, sobre uma fonte francesa da *Vida do Grande D. Quixote e do Gordo Sancho Pança*; e *A. José da Silva et l'Inquisition*, Centro Cultural Português, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1982.
- Furter, Pierre. *La Structure de l'univers dramatique d'António José da Silva, «o Judeu»*, «Bulletin des Etudes Portugaises et l'Institut Français», XXV, 1964, pp. 51-75.
- Cirurgião, António Amaro. *Terá António José da Silva imitado Pichou?*, in «Ocidente», 79, n.° 357, Jan. 1968.
- McPheeters, D. W. *«El Quixote» del judio portugues António José da Silva*, in «Revista Hispánica Moderna», 34, 1968.

Acerca dos graciosos:

- Dias, Paulo Roberto. *O Gracioso no Teatro de A. José da Silva*, dissertação de Mestrado, Univ. Fed. do Rio de Janeiro. 1982.
- Pereira, Paulo. *O Gracioso e a sua função nas óperas do Judeu*, «Colóquio/Letras», 84, Março de 1985, pp. 28-35.
- Frèches, C.-H. *A. José da Silva et l'Inquisition*, Centro Cultural Português, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1983 (recensão de M. de Lourdes Ferraz in «Colóquio/Letras», 77, 1984, pp. 98-99). *Le «Dom Quixote» de António José da Silva*, Boletim de Filologia, XXVIII, pp. 259-269.
- Obra agora fundamental: Barata, José Oliveira. *António José da Silva — Criação e Realidade*, 2 vols., dissertação de doutoramento, Univ. de Coimbra, 1985. (Além da ed. sinóptica de *Anfitrião*, publica no seu 2.° vol. 8 *passos*, 2 *loas*, 9 *entremezes*, todos anónimos e inéditos, entre outros importantes documentos.)
- Luís de Freitas Branco anunciou ter identificado um dos autores que musicaram as peças de António José da Silva, no seu trabalho sobre a *Música de Ópera em Portugal* contido no ciclo de conferências de «O Século»; posteriormente, João de Figueiredo descobriu partes de canto e orquestra das *Guerras do Alecrim e Manjerona* e de *As Variedades de Proteu*, da autoria de António Teixeira e datadas de 1737, permitindo a reconstituição operática desta última em 1969. *Vide* Branco, João de Freitas. *História da Música em Portugal*, «Colecção Saber», pp. 112-113, 1959. Mais tarde, Filipe de Sousa descobriu no paço ducal de Vila Viçosa as restantes partes musicadas de *As Variedades de Proteu* e outras partes de *As Guerras*. Estas últimas são sem dúvida de António Teixeira, e as das *Variedades* atribui-as o mesmo investigador a esse músico, o qual, segundo Barbosa Machado, teria morrido no terramoto de 1755. *As Guerras* assim reconstituídas foram levadas à cena como ópera no Teatro de S. Carlos em 1972-01-28. No supl. *Cultura* do «Diário de Notícias» de 1986-01-12, Filipe de Sousa dá conta de importantes dados referentes a partituras de ópera de António Teixeira que utilizam os textos de A. José da Silva como libreto (*Guerras do Alecrim e Manjerona*, *As Variedades de Proteu*, *O Labirinto de Creta* e *Encantos de Medeia*).

- Dines, Alberto: *Vínculos de Fogo I*, Companhia de Letras, São Paulo, 1992 (sobre a perseguição inquisitorial, pesquisa centrada na família de A. José da Silva).
- Como biografia leia-se *O Poeta António José da Silva e a Inquisição*, nas *Novas Epanáforas*, Lisboa, 1932, de João Lúcio de Azevedo.
- Camilo Castelo Branco romanceou a vida do desditoso dramaturgo em *O Judeu*, título também de uma notável peça, 1966, que Bernardo Santareno lhe dedica.
- Sobre o crédito que merece o processo inquisitorial que o condenou como judaizante, ver Saraiva, António José: *Inquisição e Cristãos-Novos*, 3.ª ed em 1969, pp. 124-129.
- Acerca do uso chistoso de *falar preto*, em Vilancicos, edições de cordel e, em geral, no teatro e em cerimónias públicas dos séculos XVI-XVIII, ver Tinhorão, José Ramos, *Os Pretos em Portugal — Uma Presença Silenciosa*, cap IV, pp 111-340, Caminho, 1988

Capítulo V

Prosa Doutrinal Religiosa

A produção literária mais abundante em Portugal neste período é certamente a de propaganda e edificação religiosa: sermões, hagiografias, tratados moralistas, etc. Prolonga-se a corrente que apontámos já no século XVI, porque permanecem as circunstâncias que lhe dão origem: importância numérica da população eclesiástica, controlo dos meios de difusão da cultura pelas ordens religiosas, orientação neo-escolástica das universidades, rigidez hierárquica e ideológica ligada à repressão inquisitorial e a uma formalística devoção popular.

Mas a esta hegemonia quantitativa não corresponde o aparecimento de obras de qualidade excepcional dentro deste género. Nenhum autor ascético atinge o nível de Frei Heitor Pinto nos *Diálogos da Vida Cristã*, que não parecem ter feito escola ou suscitado imitadores na literatura portuguesa. De qualquer modo foi o trabalho dos frades, doutrinadores, pregadores, etc., que nesta fase mais contribuiu para a fixação e padronização da língua literária portuguesa.

Com efeito, esta literatura religiosa é em grande parte inspirada pelo propósito de edificar, persuadir, condicionar o público letrado, ou de municiar ideologicamente os pregadores e catequistas para obterem um efeito concertado junto do público iletrado. Tem por isso um carácter funcional, que já era sentido por Frei Amador Arrais ao dizer que «quis usar do estilo comum e vulgar que serve para todo o género de gente», servindo-se dos meios «que fizessem atento ao leitor». Este carácter concorre decerto para dar a grande parte da prosa clerical um acerto, uma dosagem de efeitos, uma afinação de tom, um equilíbrio entre a

retórica e a simplicidade que nos seus melhores modelos constituem padrões da prosa clássica portuguesa. E pelo veículo dos pregadores, confessores e conselheiros espirituais que cobriam todo o País nas suas diversas zonas sociais, estes padrões puderam tornar-se durante muito tempo os da própria língua escrita nacional.

No entanto, como é óbvio, nem sempre este tom se atinge ou mantém. A oratória sacra não ficou imune dos exageros e desequilíbrios do estilo cultista, sobretudo quando se dirigia ao público escolhido da corte. Exemplo disto é o Padre Frei Domingos de S. Tomás, pregador régio, autor de *Prédica Sacramental* e *Hymno Eucarístico* (2 volumes, Lisboa, 1675), pretenso rival do P.ᵉ António Vieira; a ele pertence o seguinte passo:

> «Que entendimento haverá, logo (seja humano ou angélico), que ouse a discorrer onde não corre, que ouse a entender onde não entende? Por mais que se esforce, que se alente, que se abalance, que se arrebate, será sempre nos avanços curto, nos discursos fraco, nos elogios covarde, nos conceitos pedante. A pé e mui ante pé caminha quem assim discursa: e ainda é dita grande que possa tomar pé em um mar de amor tão alto, tão imenso e tão profundo que não só o não vadeiam, nem ainda o nadam nem o navegam os querubins mais cientes nem os mais flamantes serafins [...]. Que tal seria a minha [ousadia] se, como sumilher de cortina, pretendesse correr a daquelas espécies nevadas, a daquelas neves divinas?»

Mas além desta atracção do estilo cultista dominante, que já de si revela, como vimos, nos autores menores, um descolamento íntimo em relação aos valores e crenças oficiais, encontramos em alguns autores de sermões uma busca de efeitos teatrais, uma ênfase e demagogia de tom aliás denunciados por D. Francisco Manuel de Melo ou por António Vieira. Certos sermões eram seguidos como espectáculos ou comédias; e um autor da classe de Frei António das Chagas não escapa a tal inclinação. Esta tendência será tanto mais visível quanto menos entranhada for a fé religiosa do público. Se na verdade o público popular seguia a fé tradicional, por outro lado a mentalidade da burguesia e mesmo de alguns membros das classes aristocráticas era pouco a pouco tocada por uma incredulidade palpável, que não se manifesta negativa ou afirmativamente, mas sim através de um formalismo crescente nas expressões religiosas. A perseguição aos cristãos-novos e a entronização da Inquisição como principal poder dentro o País contribuíam para apressar esta degenerescência.

Não nos deteremos no estudo de obras de simples catequese ou doutrinação geral, a que serviu de protótipo o *Catecismo de Frei Bartolomeu dos Mártires*, 1.ª edição Braga, 1564 (15.ª edição *idem*, 1962).

FREI ANTÓNIO DAS CHAGAS (1631-1682)

Entre as mais significativas personalidades da época barroca encontra-se Frei António das Chagas, que no século se chamava António da Fonseca Soares e cuja vida foi muito acidentada.

Filho de um juiz, que morreu quando ele estudava no colégio dos Jesuítas em Évora, deixou incompletos os estudos e assentou praça para se bater na Guerra da Restauração, escapando assim pelo foro militar ao castigo de um homicídio que praticara em duelo. A sua galharda carreira nas armas é acompanhada de uma floração copiosa de poesias, quer romances burlescos e corriqueiros, quer líricas composições de gosto gongórico, quer poemas hiperbólicos ou de recorte camoniano sobre as vitórias da Restauração. Esta associação das armas e das letras valeu-lhe o cognome de *Capitão Bonina*. Vive depois alguns anos no Brasil, donde regressa em 1656, para continuar a carreira militar. Em 1663, com o posto de capitão, diz ele, «troquei o serviço de El-Rei pelo de Deus», professando na ordem de S. Francisco. Começa então a fase ascética da sua vida. No entanto, o seu temperamento pessoal e literário não se modifica profundamente; as suas poesias penitenciais ou de exercício espiritual, não menos comoventes que as de Frei Agostinho da Cruz, recorrem ainda por vezes a metáforas militares. Exerce uma actividade febril, de pregação e de direcção de consciências por correspondência. O padre António Vieira, que o suspeitava de incitar demagogicamente o povo contra os cristãos-novos, testemunha em carta datada de 1672 que Frei António das Chagas chegou, quando pregava, a mostrar uma caveira, a tocar uma campainha alertadora, a exibir imagens de Cristo, a esbofetear-se, e que uma vez arremessou mesmo, entre clamores, um crucifixo aos ouvintes. A sugestão que assim exercia era considerável, e alargava-se por intermédio do seu intenso carteamento com centenas de pessoas, do qual nos restam 368 *cartas espirituais*. Desaprovou ostensivamente o casamento de D. Pedro II com a cunhada, rejeitou prelazias e outras honras, dedicando-se a uma intensa missionação, que completou fundando o seminário do Varatojo. Ganhou fama de santidade milagreira, ao ponto de ter devotos que lhe arrancavam pedaços do hábito como relíquias.

As características de retórica floreada das suas poesias mundanas mantêm-se em quatro elegias religiosas e nos tratados espirituais. Os títulos são já suficientemente expressivos: *Tratado dos Gemidos Espirituais, vertidos de um pedernal humano a golpes de Amor Divino*, dividido em 36 *golpes*, ou comentários ampolosos de frases tiradas da *Vulgata*; outro, *Tratado dos Clamores da Trombeta do Céu, inspirados ao toque das divinas Escrituras*, dividido analogamente em 20 toques; outro, *Despertador Celestial da alma adormecida na culpa*; etc. É ainda este o estilo que domina os seus sermões, a julgar pelos apontamentos e reconstituições que chegaram até nós. *As Cartas Espirituais* pendem mais para a concisão conceptista, embora continuem a traduzir um espírito exaltado e intransigente, inteiramente possuído pela sua obsessão e para

quem a curiosidade intelectual é ainda, como para os cristãos primitivos, uma forma de concupiscência.

Pela busca do impressionante, pela truculência dos efeitos, pela insistência nas notas dolorosas e até sangrentas, a arte de Frei António das Chagas representa em Portugal um certo patético característico do Barroco espanhol.

Não pode dizer-se que esteja na linha da filosofia da dor que encontramos em Frei Tomé de Jesus, nem tão-pouco na do ascetismo contemplativo ou da identificação mística, quer à maneira da *Imitação de Cristo*, quer à maneira de Santa Teresa de Ávila. A evocação dos sofrimentos carnais de Cristo é em Frei António das Chagas uma forma violenta do auto-suplício, do castigo da carne, de luta militar contra o pecado, alternando com o pavor do Juízo Final, dos Infernos. O prémio desta supliciação será o Paraíso na Outra Vida. Trata-se portanto de uma conquista do Céu por meio da violência (sobre nós próprios) e não de uma identificação ou participação antecipada e gozada no Ser divino, como sucede com os verdadeiros místicos.

Sob o ponto de vista estilístico, a repartição do período e do discurso em diversos membros com artificiosas correspondências temáticas e rítmicas, as longas séries de comparações, a sensorialidade das imagens estereotipadas denunciam a persistência do poeta gongórico sob o burel do missionário; assim como muitos vestígios da terminologia militar e plebeia denunciam o ex-capitão. Estas cartas e tratados espirituais destinam-se a obter resultados práticos e tangíveis de conversão; procuram ganhar a imaginação e empenhar imediatamente os destinatários, para o que inserem numerosas jaculatórias ou fórmulas de *actos de aspiração, de suspiro, de amor, de fé*, etc., com indicação do número de vezes que devem ser repetidas.

MANUEL BERNARDES (1644-1710): vida e obra

Não se pode imaginar maior contraste de temperamento pessoal com Frei António das Chagas do que o do padre Manuel Bernardes.

Nascido de uma ligação irregular, talvez de pai judeu, recebeu ordens sacras e professou em 1674 na Congregação do Oratório de S. Filipe Néri, que o padre Bartolomeu do Quental trouxera para Portugal seis anos antes e que tão grande papel desempenhará nas reformas pedagógicas do século XVIII entre nós. As suas obras de edificação moral e ascética confirmam os créditos que ganhou de uma imensa erudição teológica, e o prefácio de *Luz e Calor* mostra-nos que os

superiores, como ele próprio, se davam perfeita conta do seu talento literário. Escreveu numerosos tratados ascéticos e guias morais, como *Luz e Calor* (1696), *Exercícios Espirituais* (1686), *Estímulo Prático* (1730), *Pão Partido em Pequeninos* (1696), etc., além dos dois volumes de *Sermões e Práticas* (1711). De entre toda a sua obra sobressai, contudo, pelo seu interesse literário, a *Nova Floresta* ou *Silva de Vários Apotegmas* (5 vols., 1706-08-11-26-28), que é uma vasta colecção de «ditos bons e sentenciosos de varões ilustres», principalmente da tradição cristã, dispostos por ordem alfabética do nome da virtude ou pecado respectivos, comentados e intercalados de narrativas mais longas. Ficou incompleta, na letra J, termo «Justiça».

Ideologicamente, e apesar da sua vasta informação literária e teológica, a obra de Bernardes é a de um cristão simples, sem problemas filosóficos, a quem a vergonha materna, as leituras ascéticas e o confessionário inculcaram a ideia de que o mundo secular está profundamente corrompido. Na sua prosa macia, com uma delicadeza eufemística e dir-se-ia que voluptuosa, perpassam abundantes casos que dão da mulher, mesmo da mãe, irmã ou freira, o juízo mais pessimista. Mas ao lado dessa podridão, de cujo contacto Bernardes afasta habilmente a fímbria da sua prosa imaculada, o mundo foi e é sempre, para ele, um teatro de constantes e ininterruptos prodígios miraculosos. A Graça de Deus, a intercessão dos Santos e da Virgem, a quem o autor dedica quase todos os seus livros, estão incessantemente a intervir no mundo. Daí que o Céu e o Inferno já não pareçam constituir grandes incógnitas: Bernardes descreve-os, compraz-se detidamente nas suas prováveis delícias ou torturas, fiado em visões de vários privilegiados, em textos sacros ou na sua própria imaginação. Mostra-se de resto persuadido de que a grande maioria das pessoas está condenada às penas eternas, e daí o seu fervor em salvar as que pode. Estas concepções não deviam condizer com as da Congregação do Oratório, o que talvez explique uma notícia segundo a qual Bernardes professou na Ordem dos Carmelitas dois anos antes de morrer. Aliás, consta ter enlouquecido no final da vida.

Não se lhe pode, no entanto, contestar certa perspicácia psicológica em todas as fases dos exercícios de ascese ou de expansão mística. São sensíveis as suas afinidades com a mística quietista, pela importância que atribui à contemplação extática, embora evite as teses, entretanto condenadas, de Molinos, assim como as dos *Alumbrados*.

Contudo o grande mérito de Bernardes é o de artista da narrativa breve. As explicações didácticas, as análises doutrinais que, sobretudo nos tratados ascéticos, se carregam do lastro, para nós incómodo, das citações escriturárias, patrís-

ticas, escolásticas ou literárias, revelam já o estilista; mas é quando procura atingir o grande público através de narrativas muito chãs e lapidares, seguidas de comentários moralistas, que Bernardes revela os seus melhores dons artísticos. Podemos, portanto, considerar a *Nova Floresta* (e ocasionalmente outras das suas obras, na medida em que intercalam narrativas) como o remate ou apuramento final de um género que vem da Idade Média: o *exemplo*, ou conto exemplar, género em que a cultura do clero se vivifica ao contacto da tradição folclórica. É certo que a atmosfera escolástica retoma os seus direitos no comentário moralista que se segue a cada narrativa, com citações, distínguos, antíteses especiosas, etc., mas o género é tão avesso à erudição, que o sábio Bernardes esqueceu, ao coligir os seus apotegmas (ditos notáveis) e histórias, qual era a respectiva proveniência literária, e os considerandos que eles trazem consigo tomam os aspectos mais variados, que vão desde a anotação histórica ao brinquedo de trocadilhos, enigmas, paradoxos, adivinhas. Estas brincadeiras bebeu-as Bernardes nos ares do tempo, visto que é contemporâneo da *Fénix Renascida*, mas entregando-se-lhes com uma ingenuidade, um à-vontade dignos de inveja para quem faça literatura infantil.

Este género — colecções de apotegmas e pequenos contos exemplares — tinha já diversos modelos clássicos e cristãos, apontados por Bernardes. Quanto à literatura portuguesa, o seu mais importante autor, não contando com os exemplos de tradução alcobacense e os insertos no quatrocentista *Orto do Esposo*, é Gonçalo Fernandes Trancoso, autor de *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1.ª? edição 1575-76?, 2 partes, 1585 em 2 partes, 1589, 1596 já com 3 partes, segundo Sousa Viterbo; sete edições conhecidas durante o século XVII). Em prólogo, o autor diz ter escrito os contos para se consolar da perda de dois filhos, um neto e a mulher, na peste de Lisboa em 1569. Menéndez y Pelayo mostra que Trancoso adaptou contos das colectâneas italianas de Boccaccio, Saccheti, Bandello, Straparoli e Geraldo Cíntio, mas pensa que se deve ter inspirado sobretudo no folclore nacional. A simplicidade da sua redacção, em que se nota uma grande insistência na coordenação sindética, muitos discursos directos com fraseologia corrente, provérbios, o ingénuo realismo de certos pormenores, denotam uma cultura popular que, a nosso ver, enfraquece a hipótese de estudos humanísticos por parte do autor e, portanto, a hipótese de certas influências directas de Plutarco e Avieno, apontadas por aquele erudito. Já não excluiríamos a influência de Timoneda, cujas *Patrañas* (1566) constituem a primeira colecção peninsular congénere da de Trancoso. Muitos dos contos estão localizados em lares burgueses de terras portuguesas, com tal particularização que a história social do século XVI deve necessariamente recorrer ao seu depoimento. O primeiro conto da 2.ª parte, por exemplo, é um interessante documento do contrabando português nas Índias Ocidentais espanholas; e muitos outros testemunham aquela morosidade, complicação, formalismo da justiça portuguesa que tanto se denunciam noutras obras realistas, desde as farsas do *Cancioneiro Geral* à *Eufrosina*. Esta obra caracteriza-se por um zeloso moralismo burguês, a exigir, por exemplo, que as donzelas tenham os olhos constantemente pregados no chão, e por uma devota, senão até supersticiosa, religiosi-

dade. (O primeiro conto da 1.ª parte foi, até, ouvido a um pregador jesuíta.) Graças a tudo isto teve a aceitação dos meios eclesiásticos, e chegou a ser editada como aditamento do catecismo e de um código de urbanidade cristã (1710).

Sóror Maria do Céu, que já referimos como poetisa, é também autora de uma colecção de contos exemplares, *Aves Ilustradas* (1734), para edificação da vida conventual, cuja elegante singeleza merece ser aproximada da do quase contemporâneo Manuel Bernardes. No entanto, pelo gosto do miraculoso e pelo próprio título, a *Nova Floresta* ou *Silva* deve antes de ser aproximada de uma anterior *Silva Moral e História*, 1696, do P.e João da Fonseca, e de uma posterior *Novíssima Floresta*, 1742, do P.e Manuel Consciência.

As fontes, especialmente as de língua latina, ajudam a explicar um certo número de características da prosa bernardesiana. Com efeito, embora o seu estilo seja límpido, a não ser quando muito de propósito decide fazer um ou outro trocadilho ou jogo verbalista, há uma faceta do barroco literário, o conceptismo, que se insinua na prosa de Bernardes por intermédio da concisão lapidar, da parcimónia de vocábulos, maneira estilística própria do latim. É do latim que recolhe também o uso do hipérbato, isto é, o jeito de inverter a ordem vocabular no discurso, de variar o começo dos períodos, por forma a fazer depender dessa ordem vocabular o grau de ênfase que atribui aos diversos membros da frase. Como o período latino longo, o período longo bernardesiano atira para o princípio a circunstância da narração ou a explicação a que pretende dar realce. O hipérbato já era conhecido de alguns quinhentistas, mas tinha neles um carácter erudito e de violência feita à língua. Com Manuel Bernardes dir-se-ia que é assimilado e se torna uma forma natural de expressão. A perfeita naturalidade que aparentam todos os artifícios é, de resto, um dos segredos da prosa de Bernardes. A larga margem de subentendimento, a não repetição próxima das palavras, o uso tão escasso quanto possível de artigos, o senso muito agudo dos contrastes ou gradações sinonímicas também se devem ao magistério do Latim, aproveitado agora a um nível superior relativamente aos latinizantes de Quinhentos. É preciso reconhecer entretanto que esta nova fase de latinização estilística tem em Bernardes alguns, raros, aspectos que se devem considerar deformantes para a índole do português.

Mas nem a lição do Latim nem a do Castelhano literário, que também se faz sentir às vezes, explicam suficientemente o cunho tão especial e tão inimitável dessa prosa que desliza sem um tropeço, tão eurítmica que pode considerar-se precursora do verso livre moderno. Sob o ponto de vista semântico, Bernardes pode competir com Vieira, o seu melhor mestre neste ponto, quanto ao senso dos cambiantes que há numa série de sinónimos e antónimos: encontra sempre

o termo exacto para o que pretende dizer e sugerir. O vocabulário tanto pode ser culto como popular, mas nunca é pedante nem grosseiro. Evita meticulosamente as repetições, e fá-lo por numerosos processos: os auxiliares *ter* e *haver* alternam; as conjunções do mesmo tipo revezam-se como quartos de sentinelas; dentro do mesmo parágrafo, as palavras, para se não repetirem, substituem-se por vicários, como os pronomes pessoais ou o verbo *fazer* («chorou como fazem as crianças»), e tais pronomes antepostos normalmente aos verbos («e lhe disse», em vez de «e disse-lhe»), contribuem para aquele seu característico ritmo predominantemente ascendente, jâmbico ou anapéstico (átona-tónica; átona-átona-tónica). Acrescente-se um grande cuidado fonético em evitar repetições de sílabas, hiatos, monotonia de timbres vocálicos ou de acumulações consonânticas, que o leva, por exemplo, a subentender quanto possível a conjunção integrante, e ter-se-á dito o bastante para se poder sugerir que, com Bernardes, a prosa académica, a prosa como obra de arte para uma dada ideologia feita, atinge o apogeu.

Era o canto do cisne. O século XVIII estava a entrar, e o sentido da evolução viria a ser outro, longe das celas monacais. Mais tarde, Castilho e Latino Coelho voltarão a fazer lavor estilístico à Bernardes, mas aquilo que no século XVII era um esforço de comunicação humana entre a cela e o leitor letrado, aquilo que era um processo adequado aos problemas com os quais o clérigo escritor se tinha de haver, será no século XIX um anacronismo bafiento, só explicado pelo provincianismo estético em que certos escritores ainda então se formaram.

Bibliografia

1. Textos

- Chagas, Frei António das: *Obras Espirituais* (1684); *Sermões Genuínos* (1690); *Cartas Espirituais*, 1.ª Parte 1684, 2.ª 1687; *Faíscas de Amor Divino* (1683), *Espelho do Espírito* (1683), *Escola de Penitência* (1687), *Semana Santa Espiritual*, *Ramalhete Espiritual* (1722). Em verso: *Contrição de um Pecador Arrependido*.., ed. J Galrão, Lisboa, 1685, *Fugida para o Deserto*.., ed P Ferreira, Lisboa, 1756. Há uma *Carta escrita a um amigo depois de ser religioso*, ed Teotónio Nunes, Lisboa, 1738, que contém poesias. Veja-se Pontes, Maria de Lourdes Belchior *Bibliografia de António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas)*, Lisboa, 1950, com as rectificações e acrescentos incluídos no livro que adiante indicamos da mesma autora. Esses acrescentos são, quanto à obra em verso, completados por um *Apêndice* de 363 espécimes in Silva, Vítor Manuel P de Aguiar e *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971
- Bernardes, Manuel (ver em Silva, Inocêncio da *Dicionário Bibliográfico*, a bibliografia extensa deste autor, de que nos limitaremos a dar aqui as primeiras eds e as mais acessíveis). *Pão Partido em Pequeninos*, 1696, eds modernas na col «Portugal», com pref. e notas de A. C Pires de Lima, Porto, 1923 e 1940, *Luz e Calor*, 1.ª ed 1696, última, Porto, 1953, *Armas de Castidade*, Lisboa, 1699, *Meditações sobre os principais mistérios da Virgem*, 1706, *Nova Floresta*, 5 tomos, 1706-08--11-26-28, últimas ed 1909-1911, 1949, Porto, 5 vols., e 1959, São Paulo, 8 vols., com notas de F Ozanam Pessoa de Barros, *Exercícios Espirituais*, 1686, últimas 1932, Porto, 2 vols., e 1944, São Paulo, 2 vols Obras póstumas *Sermões e Práticas*, 2 vols., 1711-33, *Últimos Fins do Homem*, 1728, reed fac-similada pela «Revista de Portugal», Lisboa, 1946, *Estímulo Prático*, 1730; *Paraíso dos Contemplativos*, 1739 *Obras Completas*, reprod fac-similada das 1.ªˢ ed, 15 vols, São Paulo, 1945 *Obra Completa*, em papel-bíblia, 5 vols., Lello, Porto, 1974
- *Dos Contos e Histórias de proveito e exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso há uma ed moderna fac-similada da ed 1575-76 (?), 2 partes, com pref de João Palma-Ferreira, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982, e uma ed conforme a ed de 1624, com pref, glossário e notas do mesmo, IN-CM, Lisboa, 1974

2. Antologias

- De António das Chagas *Cartas Espirituais* sel pref e notas de Rodrigues Lapa, na col «Clássicos Sá da Costa»
- De Manuel Bernardes: na «Antologia Portuguesa» dirigida por Agostinho de Campos, sob o título de *Bernardes* (dois vols.); *Manuel Bernardes*, 2 vols, com introd e notas de A. do Prado Coelho, col. «Clássicos Portugueses», *Nova Floresta*, excertos anotados por Mário Gonçalves Viana, Porto, 1942; *Páginas Escolhidas de M. Bernardes*, Porto, 1940 e 1941; *Leituras Piedosas e Prodigiosas*, col «Obras-Primas da Língua Portuguesa», selec, introd e notas de António Coimbra Martins, Lisboa, s/d, *Nova Floresta*, selec, introd e notas de Isidro Ribeiro da Silva, «Textos Clássicos Verbo», 1965, *As mais Belas Páginas de Bernardes*, selec Mário Ritter Nunes, São Paulo, 1966, *Imagens da Obra do Padre Manuel Bernardes*, selec, notas e sugestões críticas de Lucília Gonçalves Pires, col «Textos Literários», Seara Nova, 1978.
- De Trancoso há uma antologia assim designada na série «Antologia Portuguesa», Bertrand, Lisboa, reed 1923, dirigida por Agostinho de Campos

3. Estudos

- Obra básica sobre a teoria e a preceptística da oratória barroca: Castro, Aníbal Pinto de: *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Centro de Estudos Românicos, Univ. de Coimbra, 1973, pp. 13-340 (abrange a oratória de A. Vieira e o seu exemplo).
- As edições modernas e antologias indicadas trazem estudos mais ou menos originais, de que merecem salientar-se o de Rodrigues Lapa sobre António das Chagas, os de Agostinho de Campos, de A. do Prado Coelho, de Sampaio Bruno e António Coimbra Martins acerca de Bernardes.
- Sobre António das Chagas ver ainda *Vida Mundana de um Frade Virtuoso*, biografia por Alberto Pimentel, Lisboa, 1890, e sobretudo *Frei António das Chagas, um homem e um estilo do séc. XVII*, por Maria de Lourdes Belchior Pontes, Lisboa, 1953, e o já várias vezes citado *Os Homens e os Livros*, 1971, da mesma autora. O estilo das *Cartas Espirituais* e a sua evolução estão bem caracterizadas em Rocha, Andrée Crabbé: *A Epistolografia em Portugal*, 2.ª ed., IN-CM, 1985, pp. 162--166, que aliás interessa para o conjunto desta época em que se desenvolveu a epistolografia literária. Ver ainda Ricard, Robert: *Études sur l'Histoire Morale et Religieuse du Portugal*, ed. F. C. Gulbenkian, Paris, 1970.
- As condições infelizes do nascimento e criação de Manuel Bernardes foram reveladas por Gustavo de Matos Sequeira, no capítulo *Os Bernardes* do seu livro *Tempo Passado*, Lisboa, 1923; os melhores estudos sobre a doutrina mística de Bernardes e sobre a história do *exemplum*, narrativa miraculosa exemplar, devem-se a Robert Ricard, em artigos publicados in *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1970. Ver também Martins, A. Coimbra: *Introdução* à sua antologia, e artigo sobre *Manuel Bernardes e o Quietismo*, in «Colóquio», n.º 13, Maio de 1961.
- O mais recente e amplo estudo biobibliográfico e ideológico acerca deste autor é *O Padre Manuel Bernardes, sua vida, obra e doutrina espiritual*, por Ebion de Lima, Rio de Janeiro, 1969 (Contém um documento biográfico inédito, sumaria todas as obras de Bernardes, indica todas as suas eds. integrais ou antológicas, estuda as suas fontes doutrinais e o pensamento religioso, e regista numerosa bibliografia geral e monográfica.)
- Estudo desenvolvido das fontes doutrinais e exemplaristas, da sua tradução ou tratamento estilístico por M. Bernardes: Pires, Maria Lucília Gonçalves, *Para uma leitura intertextual de «Exercícios Espirituais» do Padre Manuel Bernardes*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1980 (com ampla bibliografia).
- Correia, João David Pinto: *«Luz e Calor» do Padre Manuel Bernardes: Estrutura e Discurso*, Livraria Almedina, Coimbra, 1978.
- Como ponto de partida bibliográfico para um estudo mais desenvolvido da leitura religiosa de Seiscentos, ver, além do livro anterior, Bell, Aubrey F. G.: *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*, trad. de Agostinho Campos e de Barros e Cunha, Coimbra, 1931, pp. 311 e segs., Almeida, Fortunato de: *História da Igreja em Portugal*, Coimbra, 1917, tomo III, cap. XII, pp. 316 e seguintes, e, mais actualizadamente, Dias, José Sebastião da Silva: *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal*, t. 1, 2 vols., Coimbra, 1960.
- Para a história do conto exemplar na Península ver Pelayo, Menéndez y: *Orígenes de la Novela*, tomo III, Edición Nacional, 1943; pref. de Agostinho de Campos, no vol. *Trancoso* da «Antologia Portuguesa», e de Mendes dos Remédios em *Escritores doutros Tempos*, que contém *Aves Ilustradas de Sóror Maria do Céu*; e Simões, João Gaspar: *História do Romance Português*, I, 1969, pp. 143-160.

- Ver, com reserva, estudo desenvolvido de João Palma-Ferreira em pref. à ed. anotada dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso, IN-CM, Lisboa, 1974
- Finazzi-Agrò, Ettore: *A novelística portuguesa do século XVI*, «Biblioteca Breve», Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1978
- Carvalho, Alfredo Leme Coelho de: *O simbolismo animal na obra do Padre Manuel Bernardes*, H. D. Livros Editora, Curitiba, 1995.

- Carvalho, Alfredo Leme Coelho de: *O simbolismo animal na obra do Padre Manuel Bernardes*, HD Livros Editora, Curitiba, 1995

Capítulo VI

P.ᵉ ANTÓNIO VIEIRA

Se procurarmos nas Letras uma figura representativa de certas formas superiores da nossa mentalidade seiscentista, se quisermos personificar a situação de um homem de formação religiosa ainda medieval mas com a consciência empírica das novas condições sociais e europeias da realidade social e económica portuguesa e procurando dramaticamente soluções para as contradições entre esta consciência e a mentalidade tradicional — o nome que ocorre naturalmente é o do padre jesuíta, pregador, missionário, diplomata, político e profético utopista, António Vieira (n. 1608-02-06 — f. 1697-07-18).

A vida

Nascido em Lisboa, é levado aos 7 anos para a Bahia, onde o pai vai exercer a função de secretário da Governação. Estuda no colégio jesuíta desta cidade; com 15 anos foge aos pais para ingressar na Companhia de Jesus, e revela tão apropriados dotes, que três anos depois, findo o noviciado, era ele o encarregado de redigir o relatório anual dos trabalhos provinciais da Companhia (*carta ânua*) e já regia uma cadeira de Retórica. Em 1635 recebe ordens e inicia a sua carreira de pregador. Os Holandeses, que em 1624 se tinham apoderado durante alguns meses da Bahia, então capital brasileira, tentam novo golpe em 1638. Uma das mais famosas peças oratórias de Vieira foi o sermão *Pela vitória das nossas armas*, proferido no momento em que a situação parecia desesperada para os Portugueses.

Em 1641, juntamente com o filho do governador, vem trazer a Lisboa a adesão da colónia a D. João IV. Depressa sugestiona o ânimo do monarca e se torna o mais famoso pregador da

corte. Utiliza estas duas posições como poderosas baterias políticas, apontando-as a favor de uma orientação que, embora difícil de vingar, era imposta pelas circunstâncias.

Com efeito, o P.ᵉ António Vieira recomendou uma política fundada no poder económico da burguesia mercantil, constituída pelos cristãos-novos. Com os capitais móveis e a organização comercial deste grupo, que abrangia uma rede internacional, intentou Vieira financiar a guerra da Independência. Mas para isso era necessário moderar a política inquisitorial de repressão e discriminação. E, evidentemente, esta política tinha contra si o Santo Ofício, que não representava apenas uma tradição já secular de intolerância religiosa, mas também uma rede extensa de gente a viver de confiscos e sinecuras, um escudo do grupo dominante tradicional contra a burguesia mercantil, e uma sentinela da ideologia tradicional amoldada na massa popular. Ainda assim Vieira obteve de D. João IV a criação da Companhia Geral do Comércio do Brasil (1649), que, à semelhança das congéneres rivais holandesas, gozava de monopólio comercial e cujo capital se manteve, durante vários anos, fora dos confiscos inquisitoriais. Vieira foi, deste modo, um precursor da política económica pombalina, antes de Colbert. Esta política tinha um reverso religioso: Vieira discutiu com os rabinos portugueses de Amesterdão, secretamente, a possibilidade de um acordo teológico prevendo um «Terceiro Estado da Igreja», após um segundo Advento do Cristo e o regresso dos Judeus dispersos à Palestina.

Entretanto, encarregou-se de várias e delicadas missões relacionadas com o financiamento, o armamento e a diplomacia da guerra da Restauração, junto de Mazarino, do Governo holandês e dos judeus emigrados, na Holanda e ainda em Roma. Nestas missões, conheceu alguns fracassos, resultantes não apenas das tremendas dificuldades e oposições a vencer, mas também talvez da desproporção entre os meios e a grandiosidade dos planos.

A sua fidelidade a D. João IV vai até ao ponto de tomar o partido dele contra a própria Companhia de Jesus. Na iminência de ser expulso da Companhia, aceitou uma missão no Maranhão, exílio que soube transformar em novo posto de combate. A partir de 1653, a sua actividade como superior dos missionários da Companhia tornou-se famosa, chegando a usar sete idiomas nativos na sua catequese, quer falando, quer escrevendo catecismos. A luta mais rija, porém, era a que opunha os Jesuítas aos colonos quanto ao problema da mão-de-obra. Aspirando a integrar os Ameríndios dentro do seu próprio sistema de influência, os Jesuítas tomaram a posição de defensores da liberdade dos nativos, acabando Vieira por sugerir aos colonos que substituíssem a mão-de-obra escrava índia pela africana, importada de Angola, à semelhança do que sucedia no resto do Brasil, de forma que os Índios na sua maioria ou totalidade ficassem reservados à Companhia. Mas a oposição dos colonos, apoiados pelas outras ordens religiosas do Maranhão, conduz finalmente à expulsão de Vieira e dos outros jesuítas em 1661.

Ora, em 1656 morrera D. João IV, seu principal arrimo político, o conde de Castelo Melhor imprimia ao governo uma orientação desfavorável aos Jesuítas (1662-67). Esta situação permitiu ao Santo Ofício processar Vieira (1665-67), condená-lo por opiniões heréticas expostas, segundo os Inquisidores, no seu livro *Esperanças de Portugal, quinto império do mundo, primeira e segunda vidas de El-Rei D. João IV*, no qual o acusado interpretava as *Trovas do Bandarra* e textos bíblicos como profecias da ressurreição de D. João IV, futuro imperador do Quinto Império, o Judeu-Cristão. Amnistiado depois da deposição de D. Afonso VI, parte em 1669 para Roma, onde novos êxitos como pregador (agora em língua italiana, junto do pontífice e da exilada rainha Cristina da Suécia, a protectora de Descartes)

lhe servem para acreditar os seus esforços no sentido de levar a Santa Sé a tomar partido contra a Inquisição. Ao mesmo tempo tenta fazer vingar a constituição de uma Companhia portuguesa de comércio com a Índia, mais uma vez com capitais «cristãos-novos» e destinada a apoiar, mediante influência portuguesa, a missionação jesuíta no Oriente. Destas diligências resultou pelo menos uma eficaz campanha de desmascaramento do Tribunal do Santo Ofício, que chegou a ser suspenso pelo Papa, embora conseguisse depois restabelecer-se, já com o seu prestígio muito abalado. Em 1681 Vieira regressa definitivamente à Bahia. Aqui exerceu as funções de superior das missões em todo o Brasil e Maranhão, e nos últimos anos ocupou--se da edição dos sermões e cartas, e de dar a última demão a um livro de escatologia, *Clavis Prophetarum*, que era o desenvolvimento e a justificação teológica da ideia do Quinto Império, Terceiro Estado da Igreja ou Reino de Cristo consumado na Terra. Morreu com quase 90 anos, no Colégio da Bahia, onde fizera os seus estudos.

Características gerais da obra de Vieira

O legado literário de Vieira é enorme, pois compreende cerca de duzentos sermões, mais de meio milhar de cartas, numerosos relatórios, representações, pareceres e outros documentos de natureza política ou diplomática, além de opúsculos religiosos ou de exegese profética, e de defesa perante a Inquisição.

A primeira feição característica desta obra reside na sua entranhada ligação com a vida pública: o escritor e o homem de acção são indissociáveis em Vieira, e o mais profundo interesse dos seus escritos deriva justamente disso. Mesmo as peças de oratória sacra intervêm, com frequência de modo aberto, nas questões mais candentes da política brasileira ou metropolitana. É por isso que a eloquência mais persuasiva e o recheio mais denso da sua obra se vão encontrar nos passos mais directos dos seus sermões, nas cartas mais longas e empenhadas em polémica, ou oferecendo documentos admiráveis, como aqueles que se relacionam com as suas grandes campanhas contra o *estilo* brutal da Inquisição portuguesa e contra a escravização ou arbitrário tratamento dos Ameríndios.

Por exemplo, a *Proposta feita a El-Rei D. João IV, em que se lhe representava o miserável estado do reino e a necessidade que tinha de admitir os judeus mercadores que andavam por diversos pontos da Europa* (1643), é quase toda ela uma obra-prima de clarividência e de solidez expositiva. Vieira assenta o seu raciocínio sobre premissas de um realismo digno de Maquiavel: «nenhum segue mais leis que as da conveniência própria»; «tudo isto [Vieira refere-se aos instrumentos e elementos da guerra] se reduz a dinheiros»; «a conservação

que se funde no poder, no parecer e na vontade alheia, bem se vê quão arriscada é, e quão mal fundada»; «os homens de negócio [...] nunca foram tão ricos nem tão poderosos como hoje estão no mundo». Destas constatações de facto, que denotam uma vista singularmente limpa de preconceitos, é que o jesuíta deduz a necessidade de tolerância religiosa para com os Judeus, de garantias e liberdade para os capitais móveis. O pincipal modelo apontado para tal política, a Holanda, cuja prosperidade, como a de Portugal, só se poderia fundar na «mercancia», deve ter dado a Vieira esta lição de capitalismo, com os êxitos que obteve durante muitos anos no Pernambuco e na luta defensiva e ofensiva contra o império espanhol.

No entanto, o espírito do nosso jesuíta movia-se dentro de perspectivas que nem sempre tinham em conta um tal realismo ou actualidade de meios. Aquela mesma *Proposta* a D. João IV remata em tom religioso e profético, vaticinando para breve a conversão geral da gente hebraica em nome das *Trovas* do Bandarra sobre o «Rei Encoberto», e explicando o desastre de Alcácer Quibir pelas perseguições infligidas pouco antes dele à «gente de nação». (Noutro escrito, Vieira explica, diversamente, o desastre como um castigo das responsabilidades portuguesas quanto à escravatura moderna.) É, sob este aspecto, impressionante a firmeza, mais ofensiva do que defensiva, o poder de construção apologética, a larga mobilização de autores e textos que usa na defesa do seu profetismo perante os inquisidores do Santo Ofício, defesa só em 1957 publicada na Bahia.

Contradições análogas vamos topar nos documentos e cartas que se relacionam com os problemas regionais brasileiros. Vieira dá, em geral, um quadro cheio de realismo, de bom senso prático e humanitário acerca da vida dos indígenas. Impõe-se-nos a realidade das suas descrições da geografia física, da fauna, modo de vida, relações entre indígenas e civilizados (por exemplo, a descrição da Bahia na versão portuguesa da carta ânua de 1626, os numerosos textos, principalmente cartas, que se referem a missões ou entradas para fazer descer os indígenas da Amazónia às aldeias dirigidas por missionários, como a carta ao provincial do Brasil de 1654); também não pode deixar de interessar a discussão das condições de resgate ou aldeamento dos indígenas, com o objectivo de garantir o predomínio do missionário sobre o colono, da servidão sobre a escravidão, e evitar, inclusivamente, a extinção da mão-de-obra que a brutalidade esclavagista causava noutras regiões brasileiras.

Mas este realismo e humanismo não chegam até uma condenação do próprio princípio de escravatura; e são, por outro lado, compatíveis com as propos-

tas de importação de escravos negros africanos para o Maranhão, sem embargo de o próprio Vieira ter escrito páginas vibrantíssimas sobre os sofrimentos desses mesmos negros.

Ideário e estilo de Vieira

Estas e outras contradições do ideário de Vieira resolvem-se formalmente, por via de uma dialéctica e de uma retórica que contrastam singularmente com a tendência de pensar e de expor do racionalismo formal, então em fase brilhante de desenvolvimento na Holanda, Inglaterra e França. O estilo de pensamento e expressão de Vieira diverge muito, inclusivamente, da oratória sagrada dos próprios luminares do catolicismo francês, como Bossuet, Fénelon, Bourdaloue, etc., já profundamente influenciados pela filosofia racionalista dos Cartesianos e dos Jansenistas, que tinham de combater.

Na Europa Ocidental transpirenaica a oratória sacra e a apologética religiosa estavam a acomodar-se ao recuo que as ciências mecânicas, apoiadas na experimentação e na álgebra, iam impondo à zona obscura do miraculoso, do providencial, do apocalíptico ou profético, apesar da simultânea voga da Cabala e das «ciências ocultas». Bossuet, principal figura intelectual da Igreja francesa — o «último doutor da Igreja» — substituiu, quanto possível, a alegoria bíblica ou a subtileza escolástica por uma oratória que se dirige ao senso comum do público geral contemporâneo e à sua imaginação, e que está muito mais próxima da eloquência ciceroniana do que da pregação medieva.

Em contraste, a oratória de Vieira segue os moldes e os processos tradicionais da predicação, tal como os forjou a Idade Média, a partir da herança dos primeiros Padres da Igreja, que por sua vez estavam na tradição do comentário judaico à palavra bíblica. Sob o ponto de vista da estrutura geral não há diferença, por exemplo, entre um sermão de Vieira e um sermão de Santo António de Lisboa. Mas Vieira enfrentava uma realidade que não era já a medieval; os processos demonstrativos do passado continuavam em vigor, mas as motivações dos homens eram outras. Vieira teve de utilizar todas as possibilidades do sermão tradicional para convencer os homens do seu tempo. Esta conjugação de uma arte de discorrer já inadequada ao senso comum dominante com uma orientação que era, afinal, tão prática faz da oratória de Vieira uma das expressões mais consumadas, mais tensas, mais desenvolvidas e explícitas das formas

culturais que estão na base da tradição sermonária, e ao mesmo tempo uma das manifestações mais típicas da arte barroca, consoante veremos.

O sermão desenvolve-se, como hoje, a partir de um texto bíblico que se comenta de acordo com o tema e as teses que o orador se propõe desenvolver. O texto, palavra de Deus, contém múltiplos mistérios a decifrar, ou, como se diz na terminologia do tempo, a «desempenhar». *As cinco pedras de David desempenhadas*: eis o título de uma série de sermões. Ora este «desempenho» não consistia num comentário moral e doutrinal apoiado no bom senso, tomando em conta o conjunto do episódio a que pertence o texto, o seu conteúdo preceptivo, etc., mas sim em considerar isoladamente um termo, em forjar uma pretensa etimologia das palavras, em atender à sua posição, às repetições, ao número de sílabas e letras de que se compõem, aos seus vários significados, ao jogo dos sinónimos e antónimos, à interpretação alegórica ou anagógica, etc. O primeiro trabalho do orador era levantar os «mistérios» contidos nestas particularidades, e a isto chamava Gracián, na sua *Agudeza y Arte de Ingenio*, fazer «ponderações misteriosas». Quanto mais difícil era o mistério, tanto maior o mérito do «desempenho». Esta forma de discurso, muito afim da Cabala, pressupõe que há uma relação essencial, não convencional, entre a palavra e a coisa significada. Fazendo seu um dito de S. João Crisóstomo, Vieira pondera que os nomes constantes do *Liber generationis Jesu Christi* não foram ali postos por acaso, antes com grande causa e mistério, que só Deus conhece, e aqueles a quem Ele mandou escrevê-los. Esta observação aplicar-se-ia a todo o género de palavras. Um exemplo já usado de desenvolvimento etimológico: o nome de Maria, Mãe de Deus, onde residem todas as graças, é homógrafo do de *maria* (nominativo plural de *mare*), vem a ser o ajuntamento das águas. Por outro lado, no Velho Testamento a maternidade de Maria é prefigurada na Nau, e o Lenho onde morreu Cristo é prefigurado na Arca de Noé. Nada mais evidente que esta outra semelhança entre «Nau» e «Noé». Explicação (apoiada em textos bíblicos): em Maria, como numa nau, foi transportado o Pão divino que nos salvou (o Deus filho); e na Cruz, como na Arca de Noé, o género humano foi salvo do dilúvio do pecado. Assim, as graças de Maria são o mar, em que navega a nau da sua maternidade; e são o dilúvio, em que navega a cruz, que foi a causa da sua dor. Naturalmente Vieira, embora diga algures que a língua hebraica, a língua de Adão, «exprime mais naturalmente a essência das coisas», não se deteve a indagar se no texto bíblico original há alguma coincidência entre *maria* e Maria, ou entre *nau* e Noé. Ficamos sem saber qual é a parte do fingimento (no sentido que deu Fernando Pessoa a esta palavra) e a parte da crença ingénua, nesta utilização das palavras.

Notemos que tal aproximação entre Maria e *maria* vem já de Santo Alberto Magno, e isto mostra até que ponto Vieira continua uma tradição medieval. Outro exemplo bem conhecido é a famosa apóstrofe sobre a palavra *Non* em que se pondera que, lida de trás para diante ou de diante para trás, esta «terrível palavra» soa da mesma maneira, como uma serpente que mordesse com ambas as extremidades.

Outro pressuposto desta forma de discurso é que a essência de todas as coisas deriva de definições *reais*. A reflexão consiste, pois, em tornar explícitos os atributos nessa definição contidos. Assim, a natureza não é uma realidade a conhecer progressivamente através da experiência, mas sim um conjunto de essências inerentes aos conceitos, consistindo o conhecimento na análise e explicação desses conceitos. Por outras palavras, um pregador como Vieira procede por juízos pretensamente analíticos e não por juízos sintéticos, se usarmos a classificação de Kant com certa lassidão.

Para exemplificar: todo o sermão sobre as lágrimas de S. Pedro que tem por texto predicável — *Cantavit gallus, et conversus Dominus respexit Petrum, et egressus foras flevit amare* («Cantou o galo, o Senhor voltou-se e olhou para Pedro; este veio para fora e chorou amargamente») — assenta numa análise do conceito de *olhos*, através da qual se explica o texto bíblico. Os olhos têm dois ofícios: ver e chorar. Ponderação misteriosa: porque é que a Natureza juntou no mesmo instrumento este ver e este chorar? Porque o pecado *entra* pelos olhos, e portanto a penitência deve *sair* pelos mesmos olhos. Sobre este *ver* e *chorar*, sobre este *entrar* e *sair*, e sobre este *dentro* e *fora* constrói Vieira todo o seu sermão e inclusivamente a contextura da frase. O conceito de olhos, definidos como órgão do ver e chorar, é analisado, no passo seguinte, segundo as quatro categorias da Natureza, da Justiça, da Razão e da Graça:

> «Vede quão misteriosamente puseram as lágrimas nos olhos a Natureza, a Justiça, a Razão e a Graça: a Natureza para remédio, a Justiça para castigo, a Razão para arrependimento, a Graça para triunfo. Como pelos olhos se conhece a mácula do pecado, pôs a Natureza nos olhos as lágrimas para que com aquela água se lavassem as manchas. Como pelos olhos se admite a culpa, pôs a Justiça nos olhos as lágrimas para que estivesse o suplício no mesmo lugar do delito. Como pelos olhos se concebe a ofensa, pôs a Razão nos olhos as lágrimas para que por onde se fundiu a ingratidão se desfizesse o arrependimento. E como pelos olhos entram os inimigos à alma, pôs a Graça nos olhos as lágrimas para que pela mesma brecha por onde entravam vencedores os fizesse sair correndo.»

Assim, a análise do conceito consiste em procurar a sua essência última dentro de um sistema de noções tidas como dados imutáveis e universais, que eram, além das categorias aristotélicas de causa, modo, tempo, lugar, etc., as

noções cristãs de Natureza, Graça e outras. Essa análise descobria a essência mesma das coisas no pensamento divino (ao alcance dele, pregador), sendo a descrição física do Universo — quer a exposta por Plínio ou Ptolomeu, quer a descoberta por Copérnico — mera aparência, que no fundo pouco adiantava ao conhecimento. Pouco importava a Vieira — ele mesmo o diz — que a verdade estivesse com a teoria geocêntrica. O importante era que, fosse o Sol que girasse ou nós com a Terra, fosse o Sol que se pusesse ou nós que nos puséssemos para o Sol, tudo vinha a dar no mesmo — e isto é o símbolo de outra verdade: que a nossa morte individual e o fim do mundo são uma e a mesma coisa, porque tanto faz que o mundo acabe para mim como que eu acabe para o mundo.

Se, pois, a frase e as palavras devem ser interpretadas como invólucros de essências misteriosas, também os seres e movimentos não passam de aparências atrás das quais se escondem essências. A Natureza é um grande livro escrito por Deus em que cada forma serve de sinal: eis o pensamento pressuposto por todo o discurso alegórico, que tanto se encontra nos sermões de Vieira como em toda a prosa e poesia «engenhosa», utilizando o termo predilecto de Gracián.

Para exprimir estas essências, Vieira recorre a processos que se pretendem rigorosamente lógicos e que na realidade são etimológicos, gramaticais, analógicos, embora utilizando por vezes a forma do silogismo. Claro que não dispensa a ajuda da Cabala para a interpretação de palavras bíblicas (*Sermão de Santo Inácio*). O discurso tem às vezes a aparência da mais rigorosa dedução, mas na realidade segue os caminhos arbitrários e múltiplos de uma fantasia prodigiosa, que em certos casos sugere uma densidade poética. Cada texto, cada palavra pode dar lugar a múltiplas associações — tão inesperadas como as de um texto surrealista. Só que essas associações se ligam por pontes que aparentam toda a solidez de uma engenharia infalível. O que não é arbitrário nem fantasista é o objectivo prático que o orador tem em vista: para convencer o ouvinte, recorre a todos os meios de pressão e de enredo, dando-lhes a aparência dos caminhos certos de uma verdade demonstrada. Não obedecendo a uma concatenação lógica, nem a uma ordem descritiva ou narrativa demarcada no espaço ou no tempo, nem tão-pouco a uma sequência emocional, os sermões de Vieira, como os de toda a prosa barroca, ordenam-se segundo uma disposição a que poderíamos chamar de geometria decorativa. Podem talvez distinguir-se dois movimentos nesta prosa: o movimento do «mistério-e-desempenho», da pergunta e resposta por um lado, e um movimento de analogias e oposições mais ou menos simétricas por outro. O texto citado do sermão de S. Pedro é um

bom exemplo desta geometria, ao nível da frase. O próprio Vieira descreve o processo, na parte que respeita às oposições, embora criticando-o:

> «Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras. Se de uma parte está branco, da outra há-de estar negro; se de uma parte está dia, da outra há-de estar noite; se de uma parte dizem *luz*, da outra hão-de dizer *sombra*; se de uma parte dizem *desceu*, da outra hão-de dizer *subiu*. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas hão-de estar sempre em fronteira com o seu contrário?»

Além deste abuso das oposições, criticou Vieira o excesso do estilo cultista nos oradores seus contemporâneos. Os pregadores, «com voz muito afectada e muito polida», começam:

> «a motivar desvelos, a acreditar empenhos, a requintar finezas, a lisonjear precipícios, a brilhar auroras, a derreter cristais, a desmaiar jasmins, a toucar primaveras, e outras mil indignidades destas».

Como se explica esta crítica, não escapando o próprio Vieira ao defeito? O que parece suceder é que os oradores por ele censurados buscam efeitos puramente estéticos, e não funcionais. Esquecidos da função prática do sermão, movem-se no mundo do espectáculo gratuito. Ora esta função nunca Vieira a esqueceu, e daí resulta que todas as suas subtilezas pseudológicas, bem como a construção fantasista dos seus sermões, nunca nos parecem de todo gratuitas. Pelo contrário, sentimo-las cheias de intenção, de força aplicada, que nos comunicam e que arrancam a nossa adesão ou a nossa reprovação, apesar da sua evidente falta de racionalidade. Este efeito, que era certamente muito maior junto dos contemporâneos, resulta porventura da convicção que Vieira põe nas suas palavras, da solicitude sedutora com que persegue o leitor para lhe impor a verdade da ocasião.

Talvez coubesse aqui ponderar que o incutir de motivações raro se identifica com a demonstração lógica, embora tenha de recorrer à linguagem, que, na crença comum, obedece a regras tidas como lógicas. Talvez que o discurso de Vieira seja uma linguagem como outra qualquer cujo sentido não deva ser aferido apenas pela validade lógica dos nexos que ligam as ideias e os sentimentos que o orador pretende inculcar-nos. E sendo assim, uma análise dos sermões de Vieira como será a de Verney, mostrando os seus ilogismos, seria tão pouco aplicável a este caso como o é a um texto poético. E, com efeito, para lá do seu encadeamento falacioso, encontramos nestes sermões verdades que de algum

modo nos tocam, como o que diz sobre a alienação humana através da miragem do ouro no sermão sobre as *Verdadeiras e as Falsas Riquezas*, ou sobre a condição dos escravos em vários sermões. E é facto também que, em certos sermões onde a sua imaginação paira mais livre de propósitos práticos imediatos, encontramos páginas de autêntica poesia, como no famoso texto sobre Roma cidade antiga e moderna, pó caído e pó levantado.

Subsiste no entanto o problema de saber em que medida este método de encadear razões, ou pseudo-razões, assim como os pressupostos subjacentes, não viciaram substancialmente o pensamento de Vieira e não possibilitaram certas construções totalmente irrealistas. Tal problema põe-se sobretudo em relação às suas congeminações messiânicas.

O mito de um Quinto Império português, em que se realizaria proximamente a conversão universal ao catolicismo romano e o advento final do Reino de Cristo na terra (o «Império Consumado de Cristo»), tem uma origem antiga e fora já desenvolvido por Joaquim da Fiore e pelos «Espirituais», suspeitos de heresia. É uma paradoxal combinação do messianismo nacional — popularizado sob a forma de sebastianismo e de bandarrismo —, do missionarismo sem fronteiras, tão característico da Companhia, e ainda do messianismo judaico transmitido através dos cristãos-novos. Mas foi possível graças à aplicação do método alegórico e escolástico da interpretação das Escrituras, levado até um ponto e com uma liberdade tais que punham em risco a ortodoxia. Manifesta-se aqui uma das feições que mais nos impressionam em Vieira: a coragem do paradoxo — paradoxo que é uma espada de dois gumes, porque tanto fere o senso comum mecanicista a impor-se, como leva até à autodestruição as convenções da ideologia peninsular dominante na época do autor. Com tal coragem, António Vieira deu o flanco à perseguição dos Inquisidores, que a consideraram, e com razão, perigosa para a ortodoxia, e puderam, a pretexto disso, vingar-se dos desaires sofridos em consequência da campanha anti-inquisitorial de que Vieira fora o principal animador.

O tratamento a que Vieira sujeita as *Trovas* do Bandarra para apontar em D. João IV o «Rei Encoberto»; para demonstrar a sua futura ressurreição, um vez que morreu sem se cumprir o Quinto Império; para transferir depois o Quinto Império para D. Afonso VI, para D. Pedro II, para o seu gorado primogénito e finalmente para seu filho segundo, põem, é certo, o problema da sua sinceridade. Mas devemos talvez relacioná-lo com a crença cabalística na reencarnação, ou metempsicose, muito difundida entre os Judeus da época, e que já fora expressa pelo cristão-novo Manuel Bocarro Francês. Além disso, bem sabemos como o princípio lógico da não-contradição, o senso do absurdo pouco

afecta as ideologias enraizadas. Ao fazer os prognósticos dos cometas de 1618 e 1695, Vieira parece que simplesmente acredita naquilo em que também acreditava então todo um sector de espíritos cultos em Portugal. Bandarra, S. Frei Gil, o Beato Amador, o Cartuxo, S. Metódio gozavam do mesmo crédito que os profetas hebreus ou o Apocalipse.

Mas talvez que a interpretação se deva complicar. Também em Fernando Pessoa vamos encontrar o mito do Quinto Império, em condições culturais inteiramente diferentes daquelas em que viveu Vieira, e neste caso ergue-se o conceito de «fingimento», que problematiza o da sinceridade. E há talvez um problema mais fundo que é o da dialéctica da crença e descrença na época barroca. Em que medida o objecto da crença se convertia em matéria de puro jogo, sem que isso equivalesse uma descrença bem consciente e categórica? A este propósito é talvez significativo o gosto do paradoxo já apontado e que não se manifesta unicamente a propósito do sebastianismo. Há um sermão em que Vieira se propõe demonstrar que os méritos de Maria são superiores aos méritos de Cristo; e outro em que pretende provar a existência de uma 4.ª pessoa da Santíssima Trindade, que é a Virgem Maria. Mais ainda: o texto do *Cântico dos Cânticos*, tradicionalmente interpretado como prefigurativo da Virgem Maria, é aplicado por Vieira ao casamento escandaloso — que começou por ser uma união ilegítima — do rei D. Pedro com a cunhada, rainha Francisca de Sabóia. Se essas «demonstrações» fossem tomadas a sério pelos contemporâneos, os autores seriam considerados como heresiarcas; mas não deixa de ser estranho que se possa pregar deste modo numa época em que o povo assistia jubilosamente aos autos-de-fé onde se queimavam réus que, segundo o mesmo Vieira e várias personalidades a par dos segredos de Estado, estavam provavelmente inocentes. Tudo se liga, e tanto os autos-de-fé como os paradoxos dos pregadores exprimem, porventura, a mesma decomposição ideológica que caracteriza o final da época barroca e que a torna tão fugidiamente complexa.

A obra de Vieira ficou durante muito tempo como um dos paradigmas da prosa portuguesa, e ainda modernamente há quem a tenha como bom modelo. A propriedade vocabular, a economia dos adjectivos, a precisão, a clareza, o ritmo nervoso e contido, uma certa força máscula de sedução, uma constante elegância e simplicidade de perfil tornam esta prosa inconfundível. Nela se aliam a educação escolástica e retórica das escolas jesuítas; uma longa experiência da arte de convencer; uma grande intuição psicológica que essa experiência apurou; o gosto do jogo a que já aludimos; uma certa grandeza de visão que impede o orador de cair no nível do corriqueiro; e uma premente urgência prática nos efeitos a conseguir. Daqui resulta uma prosa eminentemente (e então)

funcional, sem deixar de se manter ao nível de universalidade necessária a toda a obra de arte perdurável.

Não é apenas nos sermões que encontramos tais qualidades, mas também nas cartas e relatórios sobre matérias tão variadas como narrativas de viagens, temas políticos, alegações jurídicas. Alguns destes textos, como vimos, exprimem com relevo admirável o extraordinário realismo que coabita em Vieira com as quimeras ou fingimentos sebastianistas e outros.

Bibliografia

1. Textos

- Os *Sermões* começaram a ser editados ainda em vida do autor (falecido em 1697), por ele compilados e revistos, saindo 13 tomos ou *Partes* deles entre 1679 e 1699 Posteriormente saíram outros tomos de sermões, na continuidade da mesma colecção (XIV, 1710; XV, 1748).
- Durante o séc XVIII publicaram-se sob o nome de Vieira diversas obras, umas apócrifas, ou de autoria discutível, outras autênticas Estas últimas são *História do Futuro Livro Anteprimeiro*, Lisboa, 1718, 2.ª ed 1755
- Cartas, 3 tomos, de 1735 (1.º e 2.º) a 1746 (3.º)
- Atribuídas a António Vieira são, além de outras, a *Arte de Furtar* (1744), mas sem razão (veja-se adiante), e as *Notícias Recônditas do modo de Proceder da Inquisição Portuguesa*, cuja autoria parece ser de Pedro de Lupina Freire, mas com colaboração provável de Vieira. Esta última obra foi pela 1.ª vez editada em Londres, 1654, e várias durante o séc XVIII
- Baseada nestas ed e em numerosos manuscritos inéditos fez-se em Lisboa, de 1854 a 1858, uma ed das obras completas, em 27 vols. 15 de *Sermões*, 4 de *Cartas*, 3 de *Obras Inéditas*, 2 de *Várias*, o da *História do Futuro* e o da *Arte de Furtar*, atribuída a Vieira Esta é ainda a ed mais completa da obra vieiriana embora deixe inéditos importantes textos e contenha numerosas incorrecções Veja-se no *Dicionário Bibliográfico* de Inocêncio da Silva notícia de outras ed parcelares antigas
- Eis as edições modernas mais importantes
- *Sermões*, em 15 vols , Porto, 1908-1909 Outra ed. Porto, 1959. Em papel-bíblia, 5 vols , Lello, Porto, s/d
- *Cartas*, revistas por Tito de Noronha, Porto-Braga, 1871, 1 vol
- *Cartas*, ed Rio de Janeiro 2 vols , 1885
- *Cartas*, coordenadas e anotadas por J Lúcio de Azevedo 3 vols . Coimbra, 1925, 1926, 1928, 2.ª ed 1970
- *Onze Cartas Inéditas*, 1 vol., Coimbra, 1927
- *História do Futuro* 1718, Lisboa, pouco fidedigna, em que se baseiam as de 1755, Lisboa, 1838, Bahia, ed de J Lúcio de Azevedo, Coimbra, 1918, 1855, Lisboa, 1937, São Paulo, 1953, Lisboa («Clás Sá da Costa», org. por Hernâni Cidade) Da mesma obra, ed crítica do *Livro Anteprimeiro*, pref e anot por José van den Besselaar, 2 vols (sendo o segundo de comentário), Münster, Westfalen, 1976, reed *minor*, Biblioteca Nacional de Lisboa, 1983. Ed com introd , actualização e notas de M Leonor Carvalhão Buescu, IN-CM, 1982, reed 1991, baseada na ed crítica do *Livro Anteprimeiro* de Besselaar e na de Lúcio de Azevedo quanto ao *Livro Primeiro* e *Segundo*
- *Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício*, 2 tomos, «Publicações da Universidade da Bahia», introd e notas de Hernâni Cidade, 1957
- *Apologia das coisas profetizadas*, org e fixação do texto por Admo Fadul Muhana, Cotovia, 1994
- Para melhor conhecimento da bibliografia de Vieira consultar Leite, Serafim *História da Companhia de Jesus no Brasil*, tomos IV e IX, Rio, 1943, 1949, e, mais crítica e actualizadamente, Bauer, Helga: *Die Editionen der Werke António Vieiras in Spanien*, Münster, I 1976-77, II 1978 (sep. de «Aufsaetze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», 15).

2. Antologias

- Salientam-se as *Obras Escolhidas*, publicadas em 12 vols. na col. «Clássicos Sá da Costa» (1951-54), que corrigem numerosos erros da ed. de 1854-58, acrescentando-lhes textos raros e dispersos. Abrangem *Cartas* (vols. I e II), *Obras Várias* (vols. III a VII), *História do Futuro* (ed. completa, vols. VIII e IX), *Sermões* (vols. X a XII)
- *Padre António Vieira*, sel., ordenação, pref. e notas de Hernâni Cidade, Agência-Geral das Colónias, 4 vols., 1940, sendo o 1.º vol. um *Estudo biográfico* e crítico, ainda organizado e prefaciado por Hernâni Cidade, o vol. dedicado a A. Vieira na colecção «A Obra e o Homem»
- *Cartas Selectas*, Paris, 1838.
- *Sermões Selectos do Padre António Vieira*, Lisboa, 1852
- *Vieira Brasileiro*, 2 vols. da *Antologia Brasileira* organizada por Afrânio Peixoto e Constâncio Alves. Abrangem os principais textos vieirianos que se referem ao Brasil
- Entre as numerosas ed. parcelares de sermões e cartas destinadas a uso escolar, destacam-se
- Três vols. da col. «Textos Literários», cada qual consagrado a um sermão; dois vols. de *Sermões e Cartas* anotadas por Júlio de Morais, Braga, 1937-38; o vol. da col. «As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa» dedicado a Vieira, com um estudo de A. do Prado Coelho, Lisboa, 1944 *Sermões e Lugares Selectos* (3.ª ed. 1954) e *Cartas*, anotadas por Mário Gonçalves Viana, col. «Autores Nacionais» e «Portugal», respectivamente. *Sermão da Sexagésima*, introd., com. e notas de Manuel dos Santos Alves, Lisboa, 1976, em *Clássicos Portugueses — Séc. XVII*, Porto, 1977 Mário Fiuza transcreve integralmente e comenta global e minuciosamente os *Sermões de Santo António aos Peixes e da Sexagésima* (1655). *Sermão de S.to António aos Peixes e Carta a D. Afonso VI (20/4/1657)*, pref. e notas de Rodrigues Lapa, col. «Clássicos do Estudante», 1978 *Sermões do P.e A. Vieira (de S.to António aos Peixes e da Sexagésima)*, col. «Textos Literários», notas e sugestões críticas de Margarida Vieira Mendes, 2.ª ed. 1982

3. Estudos

a) Biografia e generalidades:

- Azevedo, J. Lúcio de: *História de António Vieira*, 2 vols., Lisboa, 1918-20, 2.ª ed. 1931
- Cidade, Hernâni: *Estudo biográfico e crítico* na antologia atrás citada, *P.e António Vieira*, da col. «A Obra e o Homem». Introduções aos vols. da ed. cit. da col. «Clássicos Sá da Costa».
- Besselaar, José van den: *A. Vieira, o Homem, a Obra, as Ideias*, «Biblioteca Breve», ICLP, Lisboa
- Sérgio, António: estudo em *Ensaios*, t. III, e introdução à ed. cit. da col. «Clássicos Sá da Costa»
- Em obras de conjunto, ver os capítulos sobre Vieira em Figueiredo, Fidelino de: *História da Literatura Clássica*, Lisboa, 1921, Leite, Serafim: *História da Companhia de Jesus no Brasil*, 1938-50, vol. 9 Cidade, Hernâni: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 1959, 4.ª ed., 1.º vol., Sampaio, Albino Forjaz de: *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, III, capítulo sobre oratória sagrada, de J. Lúcio de Azevedo. Ricard, R.: *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, 1970

b) Aspectos literários:

- Cantel, Raymond: *Les Sermons de Vieira, Étude du Style*, Ediciones Hispano-Americanas, Paris 1959; e *Les Idées Linguistiques de Vieira*, in «Actas do IX Congresso de Linguística Românica» Lisboa, 1961

- Saraiva, A. José *Les quatres sources du discours ingénieux dans les sermons du père António Vieira*, in «Bulletin des Études Portugaises», Paris, 1970; *Le Prédicateur, Dieu et son Peuple*, in *Travaux de l'Institut d'Études Latino-américanes de l'Université de Strasbourg*, 1970; e *Le discours ingénieux*, Lisboa, 1971. Textos traduzidos e reunidos no vol. *O discurso engenhoso*, ed. «Perspectiva», S Paulo, 1980
- Barrento, João de Sousa. *Forma e Função da interrogação nos Sermões de Vieira*, in «Aufsaetze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», VII, 1967.
- Mendes, João série de 3 artigos sobre Vieira, in «Brotéria», vols. 91 e 92 (1970-71)
- Mendes, Margarida Vieira *A Oratória Barroca de Vieira*, Caminho, 1989 (fina análise retórica, larga bibliografia actualizada)

c) Messianismo:

- Cantel, R *Prophétisme et messianisme dans l'œuvre du père António Vieira*, Paris, 1960
- Ricard, R *Prophecy and Messianism in the Works of António Vieira*, in *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, 1970
- Bataillon, M *Le Brésil dans une vision d'Isaïe selon le P.ª António Vieira*, in «Bulletin des Études Portugaises», 1964
- Saraiva, A José est cit sobre *Le Prédicateur* e *Vieira Menasseh ben Israel et le Cinquième Empire*, in Studia Rosenthaliana, Amesterdão, 1972.

d) Outros aspectos:

- Saraiva, A. José *Le P.ª António Vieira et la liberté des Indiens*, in «Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg», 1963, e *Le P.ª António Vieira et la question de l'esclavage des Noirs au XVIIe siècle*, in *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 1967
- Besselaar, J van den *As variantes da editio princeps da «História do Futuro» de António Vieira*, in «Ocidente», 81, n.º 400, Ag 1971, *Em torno da editio princeps da «História do Futuro»*, in «Aufsaetze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», 1969; *O Sebastianismo — História Sumária*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1987
- Révah, I S *Petite contribution à la future édition des lettres du P.ª António Vieira*, in «Bulletin des Études Portugaises», 1947
- Rühl, Klaus *Biblischer original text und Bibelversion in den Predigten Vieiras*, in «Aufsaetze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», 1965, e *Zur Chronologie des Predigten Vieiras*, in «Romanistisches Jahrbuch», v 21, Berlim-Nova Iorque, 1970, pp 328-358 (data 22 sermões de 1633-52)
- Frota, Guilherme Andrea *P.ª António Vieira, Ensaio Bibliográfico relativo ao Brasil*, in «Ocidente», 1966
- Castro, Aníbal Pinto de *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1973 (Estudo dos preceptistas da oratória, sobretudo sacra, desde, nomeadamente, Cipriano Soares, 1562, e Frei Luís de Granada, 1576, até ao código barroco de Francisco Leitão Ferreira, 1718, à arte dos «conceitos predicáveis», e, finalmente, à reacção neoclássica iniciada por Verney.)
- Marques, João Francisco *A Parenética Portuguesa e a Restauração (1640-1668)*, 2 vols., INIC (Permite enquadrar A. Vieira nas correntes ideológicas religiosas da Restauração)
- Os volumes de «Aufsaetze zur Portugiesischen Kulturgeschichte» 7 Band 1967, 8 Band 1968, publicados pelas *Portugiesische Forschungen der Goerresgesellschaft*, por intermédio da

Capítulo VII

Prosa Doutrinal, Panfletária e Historial

Uma das características novas do período que estamos estudando, e que só por si constitui um novo factor a contar no estudo da difusão das ideias e suas condições sociais, é o desenvolvimento da literatura panfletária. Deve notar-se que tal literatura se difundiu ainda, em grande parte, por meio de cópias manuscritas, a julgar pelo número considerável de textos, com variantes, que assim chegaram até nós.

Por ordem cronológica, o primeiro contingente de tais escritos refere-se à ocupação filipina e sobretudo aos seus vexames fiscais. As *Trovas* do Bandarra, sapateiro de Trancoso, compostas na 1.ª metade do século XVI, ganharam uma tal popularidade, que mereceram o cuidado de um reajustamento por parte da propaganda favorável a D. João IV. Já vimos os dois Rodrigues Lobos dedicarem-se à sátira antifilipina. O leitor encontrará nos estudos de Gastão de Melo e Matos e de Eduardo de Almeida, citados, em *Bibliografia*, indicação de toda uma série de textos antifilipinos. Apresentam-se, em geral, sob as formas facilmente popularizáveis de coplas, *romances* em verso assonante, colóquios, entremezes, cartas humorísticas, assentos camarários atribuídos a concelhos rurais muito sertanejos; no seu conteúdo avultam a resistência contra as novas imposições fiscais e o protesto contra a falta de defesa dos portos e frotas comerciais relativamente ao corso holandês, ou contra a interdição de comerciar com inimigos de Castela, não faltando mesmo a expressão de certa animosidade contra a nobreza. O gosto do trocadilho e da alegoria barroca assinala por vezes a autoria letrada de um provável universitário.

Depois de 1640 a fermentação panfletária não abranda; pelo contrário, ganha mais fôlego e sobe de nível, diversificando-se também. Os grandes problemas debatidos no reinado de D. João IV são as conspirações pró-castelhanas da alta aristocracia nobiliária e clerical, e o debate em torno do Santo Ofício e dos cristãos-novos. A desconfiança, aliás certeira, em relação à aristocracia espelha-se, por exemplo, numa série de cartas imaginariamente

ditadas por Miguel de Vasconcelos ou a ele dirigidas para o Inferno, muito semelhantes ao género dos *testamentos de Judas* que ainda hoje correm em certas povoações portuguesas no Sábado de Aleluia. O marquês de Vila Real e o arcebispo de Braga, D. Sebastião de Matos Noronha, por exemplo, foram publicamente acusados por esta forma, antes de se dar oficialmente conta da sua conspiração, o que coincide com o ambiente de receio, em relação à suspicácia popular, com que os dirigentes se nos deparam no *Portugal Restaurado* do conde de Ericeira.

Quanto à questão que opõe o Santo Ofício às prestações de amnistia e tolerância por parte dos cristãos-novos, são numerosos os folhetos que correm e até os pasquins que se afixam no Paço a favor da *pureza da Fé*. Os inquisidores tinham consigo a maioria, mas a existência em contrário de uma forte minoria na burguesia e na aristocracia esclarecida é atestada por vários documentos, devida ou indevidamente atribuídos a António Vieira, contra os métodos inquisitoriais, de que ficaram cópias diferentes e disseminadas pelo País. Este debate prolonga-se por todo o restante século XVII; vai alternar, como estímulo de literatura panfletária, com as intrigas entre as diversas facções áulicas e militares da Guerra da Restauração, e especialmente com as que participam no golpe de Estado de Castelo Melhor (1662) e na deposição de Afonso VI (1668).

Memorialistas

A principal fonte de informação sobre este período é um diário particular referente aos acontecimentos decorridos entre 1662 e 1680, intitulado *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*, de que ficaram vários manuscritos, um deles editado em 1888, e que tem sido atribuído com verosimilhança ao beneditino de Entre Douro e Minho, Frei Alexandre da Paixão. O ponto de vista deste diário é o de um moralista muito conservador, antijudaico, favorável a D. Pedro II e à alta aristocracia. Mas a obra contém informações valiosas, graças a certo e novo gosto de registar efemérides, muito característico da época barroca e ao qual se devem obras tão notáveis como as *Memórias* de Saint-Simon ou o *Diário* de Samuel Pepys. A título de exemplo, e pelo seu extraordinário interesse para a história do teatro em Portugal, citemos as referências contidas em *Monstruosidades* às «cartas por títulos e comédias» e uma lista, elaborada por acinte nitidamente antinobiliárquico, em que figuram 117 nomes da aristocracia, ou designações colectivas de grupos dirigentes do País, seguidos cada qual de um título de comédia espanhola que lhe faz a caricatura; assim, D. Francisco Manuel de Melo é caracterizado pelo título da comédia *Lances de Amor y Fortuna*, o que parece confirmar a tradição linhagista segundo a qual a sua prisão tem qualquer relação com aventuras amorosas.

Entre as obras de memórias da época filipina salienta-se a *Fastigímia* ou *Fastigínia* do jurisconsulto **Tomé Pinheiro da Veiga** (c. 1570-1656), diário de uma estadia do autor em Valhadolid em 1605, mas com inserção de comentários e acrescentos indubitavelmente posteriores, obra que correu em numerosas cópias manuscritas. O autor dedica a maior parte do texto à descrição minuciosa de cerimónias e festejos áulicos e à transcrição da picante esgrima de galanteios que travou com damas espanholas, cuja desenvoltura e liberdade o surpreenderam e deleitaram, em contraste com a «tirania que em Portugal se usa com as filhas e as mulheres». Bom observador humorístico, Pinheiro da Veiga sabe insinuar, com humor, uma visão crítica da espaventosa corte de Filipe II (III de Espanha), do rei, do duque de Lerma e outras personagens, de certos costumes castelhanos e portugueses, das exibições teatrais do culto religioso, como procissões de tocheiros e milhares de disciplinantes, sermões «em que sucedem farsas solenes», etc.

Em certos pontos, como no gosto da reportagem concreta, da minúcia significativa, no interesse com que em dado passo refere progressos técnicos recentes, o autor ganha um ar moderno, apesar do seu lastro de citações clássicas e de conceitos espirituosos. Um dos maiores interesses do livro reside no contraste que estabelece entre a «melancolia e nublado português» e «a boa sombra e alegria castelhana»: «uns, noitibós tristes, e outros, pintassilgos alegres, [...] andam os Portugueses à caça de uma melancolia, e sonham os Castelhanos de noite como poderão levar um bom dia». Tomé Pinheiro da Veiga, cujo espírito autonomista se revelou no próprio exercício da magistratura, resistindo à aplicação de leis castelhanas, e que aderiu mais tarde à Restauração, reage de modo por vezes sarcástico contra a constante caricatura com que em Valhadolid é alvejado o seu *Portugalete*, quer em piropos de castelhanas ou em alusões orais diversas, quer até em entremezes, denominados *portuguesadas*, acerca de fanfarronices e sentimentalismos ridículos de tipos fidalgos portugueses. No entanto, não se cansa de também criticar os preconceitos e pechas da aristocracia nacional, à luz do que vê em Castela: a brutal sujeição feminina (que vimos preconizada pela *Carta de Guia de Casados*); a tola presunção provinciana de estirpe e o feitio brigão; a exibição sentimentalona, a alternar com o gosto de falar de um modo obsceno; a falta de limpeza; o baixo nível de convivência. O mais curioso é que o próprio autor se recorta, no livro, como um obsessionado sentimental pelo belo sexo, rematando mesmo a Segunda Parte por um longo encarecimento das sublimidades do amor freirático que é difícil de tomar apenas como uma ironia, a não ser que funcione como auto-ironia.

Sob o ponto de vista literário, trata-se de uma das obras mais notáveis do nosso século XVII, graças a uma prosa cheia de vivacidade, a um extraordinário sentido de humor, ao seu equilíbrio entre a coloquialidade e a erudição no sentido em que se orientavam já as obras de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Outras obras seiscentistas de *Memórias*: o *Diário* (1731-33) do 4.° conde de Ericeira, e o livro que Eduardo Brasão publicou no Porto, 1940, sob o título de *D. Afonso VI*, atribuindo-o a António de Sousa de Macedo; o investigador brasileiro Afonso de Pena Júnior reivindica a autoria desta última obra para Pedro Severim de Noronha.

É ainda como memorialistas que aqui se devem registar dois homens que, além de Rodrigues Lobo, preceptista e antologista epistolográfico, D. Francisco Manuel de Melo, Padre António Vieira e Frei António das Chagas, deixaram uma significativa correspondência: D. Vicente Nogueira (1585-1654), clérigo muito culto, que, exilado em Roma, dá em numerosas cartas ao marquês de Nisa informações bibliográficas, pareceres e observações dos costumes da grande cidade; e D. José da Cunha Brochado (1652-1735), a quem uma longa missão diplomática em Paris proporcionou curiosas reflexões e comparações em numerosas cartas, além de dois tomos de *Memórias e anedotas da Corte de França*.

A «Arte de Furtar»

Entre as obras de conteúdo panfletário merece atenção especial a *Arte de Furtar*, escrita no tempo da Restauração, que excede em interesse informativo e graça literária as obras atrás mencionadas (exceptuando a *Fastigímia*) e que ainda hoje se lê com agrado, como se verifica aliás pelo número considerável e ainda não devidamente controlado de edições que tem tido.

A primeira edição desta obra, fraudulentamente datada de «Amesterdam na oficina Elzeviriana, 1652», sob o nome do Padre António Vieira, parece ter sido composta em Lisboa, bem como a segunda, datada de Amesterdão, 1744, e a terceira, datada também de Amesterdão, 1744. Pelo assunto, pela falsa atribuição de autoria e oficina de impressão, verifica-se que tais edições obedeceram a um propósito de especulação livreira e, também, de sondar as reacções oficiais. Como veremos adiante, é legítimo supor que a redacção original do livro, que parece datar da época de D. João IV, tenha sido reajustada aqui e além aos propósitos do editor, que ainda no ano de 1744 se afoitou a tirar uma terceira edição, já declaradamente de Lisboa. No entanto, grande parte do texto foi manifestamente escrita por pessoa muito ao par da vida burocrática, dos segredos de Estado, e, além disso, conhecedora de vários recantos do País, especialmente o Alentejo, Lisboa, a ilha da Madeira e o Minho, a não ser que depoimentos e fontes diversas tenham sido aproveitados na redacção final. A discussão da autoria vem sendo feita desde o século XVIII, e entre os diversos autores indigitados contam-se António Vieira, João Pinto Ribeiro, Tomé Pinheiro da Veiga, Duarte Ribeiro de Macedo, António da

Silva e Sousa, D. Francisco Manuel de Melo, António de Sousa de Macedo. A penúltima destas atribuições de autoria foi sustentada entre 1940 e 1945 por vários folhetos polémicos de Joaquim Ferreira; e ainda em 1946 o brasileiro Afonso da Pena Júnior retomava a tese do seu patrício Solidónio Leite (1917), favorável à autoria de António de Sousa de Macedo. No entanto, qualquer destas duas últimas atribuições se funda em meras coincidências de estilo ou de ideologia que se não podem considerar probantes, tanto mais que se enquadram mais ou menos nas características gerais do Barroco literário em Portugal; e as outras foram postas de parte pela erudição. O padre Francisco Rodrigues transcreveu em 1940, e depois mais completamente em 1944, de uma colecção de documentos do arquivo romano da Companhia de Jesus, o testemunho de um contemporâneo anónimo que dá como autor da obra o P.e Manuel da Costa, da Companhia de Jesus.

A *Arte de Furtar* é um depoimento literário muito completo e variado acerca da realidade social do tempo de D. João IV; nela se espelham ao vivo todos os principais problemas em que se debatia a administração interna e todo o jogo das forças sociais. Trata-se, em grande parte, de um panfleto desmascarador dos vários tipos de logro e irregularidade, ao longo dos diversos escalões da sociedade, desde os mendigos artificialmente chagados e das pequenas trapaças de artífice «mecânico» ou de regateira, até às grandes roubalheiras e compadrios do alto funcionalismo. Tão concretas e precisas são as informações que, além de uma incontestável familiaridade com as secretarias de Estado, não pode deixar de pensar-se que este livro aproveita experiência de confessionário, tanto mais que o autor alude várias vezes à confissão e ao receio do Inferno como única escápula que há para a dissimulação de toda a gente. Por outro lado, se o livro tem interessado sobretudo pelo escândalo e desmascaramento, há também a apontar um seu outro importante aspecto: o aspecto apologético de claro apoio ao rei, decerto D. João IV, a quem foi dedicado, a quem foi mesmo *dado*, provavelmente muito antes da sua impressão, a julgar pelo que se diz na alusão que é feita a Manuel da Costa no Arquivo da Companhia de Jesus em Roma.

Com efeito, o livro contém capítulos que são autênticas súmulas para uso régio, como o capítulo XVI, que discute os direitos dinásticos dos Filipes e da Casa de Bragança à Coroa portuguesa; o capítulo XXI, que é um resumo das normas de direito natural e internacional referentes à guerra; o capítulo L, que sumariamente define um conceito de soberania e discute a jurisdição régia a respeito do clero; e o capítulo final, que recapitula a série de medidas anteriormente sugeridas ao rei para se pôr cobro aos desmandos indicados.

Sob o aspecto jurídico, as teses da *Arte de Furtar* são fundamentalmente as mesmas que vamos encontrar nos doutrinários seus contemporâneos. Sublinhemos a tese, característica, como veremos, dos jesuítas da Restauração, segundo a qual a soberania vem de Deus para os reis, não imediatamente, mas através de um pacto de sujeição dos respectivos povos, que

estes não têm a faculdade de revogar ou limitar (capítulo L). O autor aspira, pois, a um reformismo regalista, ainda fora dos moldes pombalinos da *Dedução Cronológica* (dentro dos quais o rei governa por delegação divina imediata e, portanto, «de ciência certa e poder absoluto»), e estabelece uma fundamentação acentuadamente teológica da política e da moral, tal como na época se encontra mesmo em doutrinários laicos como António de Sousa de Macedo. Mas não é menos sensível a preocupação de definir as prerrogativas régias perante Roma: «O Papa não é senhor temporal de tudo, porque Cristo só o poder espiritual lhe deu, e o temporal só os povos lho podiam dar, e consta que não lho deram». Arrostando com o risco de que «lhe levantem que sente mal do eclesiástico», o autor condena a excessiva soma, «perto de um milhão», que trienalmente em Portugal se gasta em «demandas de lana-caprina» junto da Cúria Romana, pois «há neste Reino dez mil frades, e mais de quinze mil freiras, e mais de trinta mil clérigos, e mais de cinquenta mil embaraços de consciência em leigos». Se ligarmos estas frases com a frouxa apologia de «certos servos de Deus a quem murmurações chamam por desdém da *Apanhia*, levantando-lhe que mandam olhar a gente para o céu enquanto lhe apanham a terra» e com uma exaltação da intolerância inquisitorial completamente oposta à tese que a Companhia de Jesus sustentou sob D. João IV (capítulo LX), torna-se problemática a autoria do jesuíta Manuel da Costa. Deve notar-se no entanto que este não era bem visto pelo confrade que o identifica como autor, e que foi castigado pelos seus superiores com o afastamento para o Algarve. É de admitir que o texto inicial tivesse sofrido interpolações e modificações por parte do livreiro que parece ter especulado com as primeiras edições do livro em 1744 ou pouco antes. Isso explicaria, entre outras coisas contraditórias, a inserção de dois capítulos (XLV e XLVI) inconfundivelmente decalcados de António Vieira, quanto ao estilo e quanto às teses: «O dinheiro é o nervo da guerra, e onde falta, arrisca-se a vitória»; a condenação formal da escravatura; o elogio da missionação e, indirectamente, da Companhia de Jesus.

Todavia, insistimos, quaisquer que sejam as interpolações tardias, não há dúvida de que o essencial do livro exprime as preocupações do tempo de D. João IV, encaradas sob o ponto de vista dominante do clero. É frequente a observação de que tais ou tais desmandos se evitariam, caso a incumbência em questão fosse desempenhada por «religioso». Há todo um capítulo (VII) a enumerar os prejuízos que o regime filipino acarretara ao clero. Pelo contrário, a alta burguesia e a nobreza, ainda que sem individualização de pessoas, saem a escorrer sangue deste cadastro de extorsões e violências, que é impossível resumir.

Considerando o conteúdo do livro ao nível da simples descrição de factos isolados e típicos dos mais variados comportamentos sociais, o seu realismo supera de muito o melhor dos *Apólogos Dialogais*, e possivelmente nenhum panfleto da nossa literatura o iguala. Lá surgem, entre outros, casos de «estanco» (açambarcamento e monopólio) de géneros de venda, importação ou exportação, na mais diversa escala; casos de especulação com as «rendas» ou títulos de dívida pública, como baixas de cotação artificialmente provocadas e seguidas da sua arrematação pelos próprios intermediários oficiais; casos de aquisição pela Coroa, mediante suborno, de cavalos inutilizados, de bacalhau estragado e de outras mercadorias desvalorizadas, para fornecimento ao exér-

cito; casos de alistamento para a tropa ou para a marinha em que se registam contingentes imaginários, depois imaginariamente dispersos, para justificar escuros manejos de fundos, e em que, além disso, a incorporação ou não incorporação forçada de mancebos depende só do preço do suborno, reduzindo numerosas famílias à miséria ou à hipoteca; malversações fiscais; acumulações ou excessivas ramificações burocráticas; sonegação, por parte da nobreza, de bens da Coroa, que as dificuldades políticas da Restauração não permitem recuperar; cursos universitários completados, às dezenas, por interposta pessoa; simples desfalques ou vigarices, em todos os andares do funcionalismo e da vida comercial; viciação ou atraso propositado dos despachos oficiais ou dos processos judiciais; etc., etc.

O envoltório teológico do livro não impede certas conclusões que hoje pareceriam mais ou menos cínicas. Incitam-se os armadores portuários à formação de «bolsas» ou companhias para a guerra de corso; como D. Francisco Manuel, o autor afirma que «males há necessários, como diz o provérbio, e que se toleram nas repúblicas para evitar maiores males» (tal é o das mulheras públicas, comediantes e volatins, «que se sofrem para divertir as más inclinações e evitar outros vícios maiores»); entende-se que os príncipes devem evitar o reconhecimento público de certos erros; a pena de morte só é recomendada para os delinquentes que furtam com «unhas tímidas», pois os audaciosos são necessários à «milícia» (vida militar) no Ultramar ou na Metrópole; o Estado, como os particulares, só evitarão o roubo se pagarem aos seus servidores como devem, «porque é certo que não há quem se não pague, se achar por onde»; «vemos perdas tão grandes e intoleráveis, que pelo serem muito, as atribuímos aos pecados, que não vemos, e se poderão muitas vezes queixar de se levantarem tantos falsos testemunhos».

Quanto à composição literária, a *Arte de Furtar* é bem uma obra barroca. Em vez de dispor os assuntos segundo uma ordem lógica, de acordo com o desenvolvimento do interesse intrínseco, arruma-os em obediência a um critério formal conceptista. Começa por uma série de capítulos aliciantes pelo seu paradoxo moral: *Como para furtar há arte, que é ciência verdadeira; Como a arte de furtar é muito nobre; Da antiguidade e professores desta arte; Como os maiores ladrões são os que têm por ofício livrar-nos dos outros ladrões*; etc. O conjunto do livro subordina-se a uma classificação dos estilos de roubo, segunda analogias e oposições verbais e engenhosas como *unhas pacíficas, unhas militares, unhas temidas, unhas tímidas, disfarçadas, maliciosas, descuidadas, sábias, ignorantes, singelas, dobradas*, etc. Tal classificação tem um mero interesse de chamadoiro, e deve emparelhar-se com o processo de traba-

lho literário de um D. Francisco Manuel de Melo, tal como se denuncia pelo confronto entre a *Feira de Anexins* e os *Apólogos Dialogais*. Consequência inevitável de tal formalismo é o terem os leitores de reconstruir por si um panorama social que lhes é dado às tiras, com repetições e insistências escusadas, ou com aproximações meramente verbais. Para dissimular a arbitrariedade da classificação, cada capítulo vem normalmente iniciado por uma historieta destinada a justificar o paradoxo sempre renovado, por contrastes imprevistos, da titulação; ou se estadeia o virtuosismo conceptista do autor, digno de um D. Francisco Manuel ou de um António Vieira. O jogo de correspondências alegóricas, de distinções verbalistas, de trocadilhos, a frequência do hipérbato datam, sem confusão possível, esta obra; o seu interesse, porém, mantém-se não só graças ao seu valor como depoimento, mas também pelo brilho e pela vivacidade que o salvam da poeira do tempo e que são admiravelmente servidos pela assimilação dos recursos expressivos da linguagem oral.

«Obras do Diabinho da Mão Furada»

Pelos curiosos ingredientes picarescos de costumes, referiremos aqui uma novela com intuitos moralistas e de origem certamente clerical, provavelmente franciscana, mas que apresenta muito mais interesse do que as áridas novelas exemplares já focadas noutro capítulo. Trata-se de *Obras do Diabinho da Mão Furada*, novela por mais de uma vez, mas indevidamente, atribuída a António José da Silva e que chegou até ao século XIX em dois manuscritos. Conta a história de um soldado, Peralta, que, em jornada de Évora até Lisboa, se encontra com o Diabo, com quem completa em vários dias a viagem, resistindo às tentações mais ladinas e presenciando o efeito delas nos semelhantes, até que chega e ingressa na Ordem Franciscana, levando uma fortuna que o companheiro lhe dera com intenções bem diferentes. Pelo caminho, o herói tem visões alegóricas, em sonho, dos tormentos infernais e dos pecados e virtudes. Assim se actualiza a tipologia moral-social dos autos vicentinos: um frade viciado no rapé; bruxas com pacto demoníaco; almas angélicas de crianças mortas; avarentos; gente desonesta dos tribunais; poetas mundanos; médicos, boticários e sangradores assassinos ou desinteressados da salvação eterna dos doentes; taberneiros que baptizam o vinho; «estudantes bragantes»; namorados freiráticos; mulheres vaidosas, de monho e guarda-infante (topete e saia de balão); «pulões» (janotas); «terceiras» (alcovetas); almocreves e barqueiros praguejan-

tes; malcasados; clérigos indignos; freiras politicando sobre eleições de abadessado; uma «fregona» (criada) venal, etc. O ideário do livro não podia ser mais conservador, e o soldadinho é a figura exemplar da moral preconizada, por vezes com lances cuja moral hoje nos parece mais do que discutível. Sublinha-se a cada passo a importância de não faltar à missa, de não praguejar, de denunciar os incréus e bruxas ao Santo Ofício, de evitar o contacto dos Judeus; elogia-se a nobreza de velha estirpe, a Companhia de Jesus e, sobretudo, a Ordem Seráfica. Milagres e pactos demoníacos são moeda corrente. Mas, no meio de tudo isto, dão-se imagens flagrantes de incidentes de jornada e estalagem, de actividades profissionais diversas, de costumes do tempo; abundam as situações burlescas, as falas vivas e saborosas, um bom humor frequente em entremezes da época, e sentimo-nos em ambiente espontâneo de mitologia popular portuguesa, onde de resto se inspiram vários episódios.

Doutrinários e polígrafos

Muitas são as obras que, como a *Arte de Furtar*, se relacionam com a apologia da revolução brigantina. Para maior difusão europeia, as línguas que geralmente usam são o latim e o castelhano; e quase todas fundamentam a Restauração na teoria de origem tomista segundo a qual o poder vem, sim, de Deus, mas por intermédio do consentimento popular e não por delegação directa conferida aos reis. Salientemos apenas entre os autores António de Sousa de Macedo, jurista e diplomata. Além do poema *Ulissipo*, de várias obras doutrinárias como *Harmonia Política*, 1651, dedicada ao sucessor de D. João IV, e também de *Eva e Ave*, 1676, de inspiração cabalista, publicou ainda sob o regime filipino *Flores de España, Excelências de Portugal*, 1631, vasta enciclopédia de glórias portuguesas. *Harmonia Política* é apenas um entre os muitos regimentos de príncipes com que se manteve durante séculos a idealização do poder monárquico centralizado. A este género pertence também o diálogo final de *Tempo de Agora*, 1622-24, reedição 1785, obra moralista de Martim Afonso de Miranda, que patenteia dados importantes sobre os costumes do tempo e se caracteriza por um profundo pessimismo conservador.

As ideias políticas e económicas têm em Portugal, no século XVII, certos autores que, embora não vissem os seus programas realizados, construíram teses extraordinariamente interessantes, e que se podem considerar precursores de todos os esforços posteriores no sentido de se conquistar uma completa independência na vida nacional.

O primeiro a apontar, por ordem cronológica, é **Luís Mendes de Vasconcelos**, que, em 1608, publicou dois elegantes e claros diálogos do *Sítio de Lisboa*, notáveis pela sua adequada apropriação da dialéctica platónica de assunto político, tal como ocorre na *Républica* e nas *Leis*, aos interesses políticos e económicos da burguesia lisboeta. O facto de o autor ser um nobre, que entretanto fazia a sua carreira militar e administrativa no Ultramar e que tam-

bém escreverá uma *Arte Militar* (1612), permitiu-lhe verificar *in loco* o malogro da política asiática, e faz com que convirjam nos seus pontos de vista os interesses de parte da aristocracia nacional. Mendes de Vasconcelos, na verdade, pretende convencer Filipe II (de Portugal) a transferir a sua capital para Lisboa; pretende que se reduza o esforço de ocupação militar no Oriente ao mínimo indispensável para salvaguardar a *mercancia*, criticando a mentalidade de conquista, tributação, saqueio e monopólio que os seus antepassados nobres haviam imposto à expansão; advoga a colonização pacífica das Ilhas e do Brasil, e todo um programa de incentivo às artes mecânicas e sobretudo à agricultura das províncias confinantes com a capital, abrangendo especialmente a colonização interna e a construção de um sistema de canais e outros meios de rega, tudo isto como meio de garantir ao privilegiado *sítio* geográfico de Lisboa (cais de comércio e cabeça administrativa do Atlântico Sul) todas as possíveis vantagens económicas.

Manuel Severim de Faria (1583-1655), sobrinho de Lúcio André de Resende, herdou do tio, não apenas os lugares de cónego e chantre de Évora, mas também o gosto da erudição arqueológica, que o levou a coligir as *Notícias de Portugal* (1655), acrescentadas em segunda edição pelo Dr. José Barbosa, da Academia Real de História, e em terceira por Joaquim Francisco M. de Campos Coelho e Sousa. Pelos seus cuidados de investigação monográfica, é Severim de Faria um precursor da Academia Real de História de 1720 e da das Ciências de 1779. As *Notícias* incluem estudos de numismática portuguesa, de genealogia nobiliária, de história das universidades peninsulares, de história da organização militar portuguesa e um memorial dos cardeais portugueses; podem considerar-se uma continuação de outra obra do mesmo autor, os *Discursos Vários Políticos* (1624), que historiam as vestes eclesiásticas no nosso país e encerram biografias de João de Barros, Camões e Diogo do Couto.

Além deste aspecto erudito, há em Severim um aspecto de mais directa apologia nacional, que deve ter contribuído para o rol das *Excelências de Portugal* do seu amigo António de Sousa de Macedo. É o que particularmente se nota no artigo que escreveu sobre os «inconvenientes da peregrinação», ou seja, da viagem ao estrangeiro, e no *Discurso político das artes que deve haver na linguagem para ser perfeita, e como a Portuguesa as tem todas e algumas com eminência de outras línguas.*

A propensão noticiarista e articulista faz ainda de Severim de Faria um dos precursores da imprensa noticiosa em Portugal, com a publicação da sua *Relação universal do que sucedeu em Portugal e nas mais províncias do Ocidente e Oriente*, dois números, que referem acontecimentos de 1625 a 1627. De 1641 até 1647 a iniciativa de Severim, entretanto imitada por dezenas de outras relações esparsas de assuntos mais ou menos amplos, veio a ser continuada com a edição mensal da *Gazeta em que se relatam as novas todas que houve neste Reino e que vieram de vários países*, de que o poeta Manuel de Galhegos foi, de início, concessionário. De 1663 a 1667 António de Sousa de Macedo, então secretário de Estado, fez publicar mensalmente o *Mercúrio Português*, que alia a função noticiosa à de órgão oficial. Será continuado pela *Gazeta de Lisboa* (1715-60), também vinculada ao poder central. No tempo de D. João V criaram-se seis publicações periódicas, tão efémeras como as anteriores; o reinado de D. José viu quinze gazetas, ainda pouco duradouras.

A crise económica de 1670, a que aludimos na *Introdução* a esta época, motivou o *Discurso sobre a introdução das artes no Reino*, que *Duarte Ribeiro de Macedo* (1618-1680), confidente do P.ª António Vieira, e então agente diplomático em Paris, escreveu em 1675 e

que só em 1817, e depois em 1924, veio a ser editado, embora corresse em cópias manuscritas e estivesse ligado à política de fomento esboçada na altura em que foi redigido. Ribeiro de Macedo, que escreveu ainda, entre outras obras, os *Discursos Políticos e Obras Métricas* (edição póstuma em 1721), e trabalhos compilados nas *Obras do Doutor Duarte Ribeiro de Macedo* (edição póstuma, 1743), de assunto sobretudo político mais ou menos circunstancial; é o nosso mais consequente doutrinário do mercantilismo, cujo aparecimento tardio entre nós se explica pelo adiamento dos problemas sociais e económicos causados pelos ciclos de monopólio nacional das especiarias e do açúcar nos séculos XVI e XVII, bem como pela perseguição inquisitorial movida aos chamados cristãos-novos.

A historiografia sob a Restauração e D. João V

Alguns dos autores atrás mencionados, como Severim de Faria, manifestam grande predilecção pela historiografia. Outros, como o autor das *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna*, revelam o gosto de registar efemérides. Os políticos e juristas da Restauração reportam-se frequentemente à história para comprovar as suas teses.

Conquanto se mantenha nesta época a historiografia monástica, já com espírito diferente daquele que vimos representado por Frei Bernardo de Brito, torna-se patente que a historiografia tende a emancipar-se da sujeição eclesiástica, como da sujeição régia, e a deixar de ser ramo da retórica.

No entanto é ainda tipicamente retórica uma das biografias mais conhecidas desta época, a *Vida de D. João de Castro*, de **Jacinto Freire de Andrade** (1651). Procurando modelar o seu herói segundo um modelo convencional greco-latino, o autor apresenta-nos uma forma tipicamente barroca da biografia de encómio, atendendo ao seu formalismo conceptista e cultista. Pelo estilo solene, marmóreo, discretamente conceituoso, pelos discursos e cartas modelares que insere, pela compostura de ademanes que atribui ao herói, a seu filho, às figuras régias e aos dirigentes em geral, Andrade é um epígono português de historiadores clássicos como Plutarco e Tito Lívio. Sem originalidade de dados históricos, só se distingue pelo esmero do estilo.

Uma boa amostra desse estilo é o desfecho sentencioso, referido ao filho do protagonista: «...e entre cargos tão grandes, acabando valido, morreu pobre». Eis outro espécime, já mais barroco do que plutarquiano: «Tornando D. João ao Reino, como querendo deixar crescer as palmas do Oriente que haviam de coroar suas vitórias, não desembarcou outras riquezas mais que a fama das suas obras; e, estando com os vestidos do mar ainda mal enxutos, o nomeou El-Rei por general das armadas da costa...».

Já falámos de D. Francisco Manuel de Melo. Como exemplo da evolução da historiografia é interessante notar o contraste entre os dois irmãos, condes de Ericeira. O segundo conde de Ericeira, **D. Fernando Xavier de Meneses**, tratando de um passado já distante e prestigioso, escreveu uma *História de Tânger* (edição 1732), e uma *Vida e Acções de D. João I* (1677), também segundo modelos moralistas e panegíricos da Antiguidade.

Já um espírito diferente anima o terceiro conde de Ericeira, **D. Luís Xavier de Meneses**, figura proeminente, como vimos, durante a crise económica de 1670, que decorre entre o ciclo do açúcar e o da mineração do ouro no Brasil. A sua extensa *História de Portugal Restaurado*, em duas partes, editadas em 1679 e 1698, testemunha um compromisso instável entre a apologia e a documentação. A obra difere em geral de uma crónica, constituindo como que anais minuciosos dos sucessos políticos, diplomáticos e sobretudo militares dos 28 anos da Restauração, na Metrópole, no Ultramar e nas intrigas de chancelaria. O estilo descolorido, mas construído segundo oposições e analogias verbais, ao modo «engenhoso», cobre um considerável esforço de dez anos de carreamento de materiais, que no entanto, ao contrário do que sucede na *Monarquia Lusitana*, não são patenteados em apêndice nem em notas, embora a investigação moderna tenha demonstrado a sua utilização, mais ou menos criteriosa. O ponto de vista é ostensivamente o da nobreza, e sobretudo da facção que elevou ao trono D. Pedro II. O autor não esconde os seus propósitos apologéticos, de resto previsíveis num homem que foi parte interessada e importante nos factos que relata. Daí o carácter, que a obra assume, de simples relato linear de efemérides do comando militar ou de funcionalismo régio, onde a população anónima surge apenas em manifestações aparentemente intempestivas contra a fidalguia quando se descobre uma conspiração. Nada disto obsta, contudo, a uma vontade de acertar em questões morais individuais, como quando denuncia a ingratidão de D. João IV para com Francisco de Lucena, sacrificado à inveja de vários influentes.

É significativa das novas exigências documentárias e até críticas que se sobrepunham ao retoricismo historiográfico seiscentista a fundação da *Academia Real de História* por D. João V, graças à diligência de D. Manuel Caetano de Sousa, em 1720.

O rei dotou-a com importantes privilégios, como um considerável apoio financeiro, dispensa da Censura do Paço para as suas publicações, facilidades quanto a utilizar o funcionalismo civil e eclesiástico, prelo privativo; e honrou com a sua assistência pessoal algumas sessões, realizadas em salas do Paço para esse efeito cedidas. Havia nesta iniciativa uma certa originalidade, visto que o fim exclusivamente historiográfico da instituição contrasta com o

objectivo predominante lexicográfico, gramatical e literário das academias que a munificência régia ou outra criara noutros países, a principiar por Itália e França. O ouro brasileiro, dando novo alento ao centralismo monárquico, vinha possibilitar um plano largo, monumental, de historiografia, claramente destinado a integrar as exigências documentais na apologia monárquica que havia ditado a *Crónica Geral do Reino*, e além disto a unificar a história dinástica com a das instituições religiosas.

Com efeito, a Academia visava fazer «uma e outra história», isto é, a eclesiástica e a secular, principiando por aquela, com a *Lusitânia Sacra*. Para isso foram preparados os estatutos por uma comissão; foi criada uma jerarquia dirigente, com secretário perpétuo, director e censores, 50 académicos de número, além dos correspondentes; definiram-se normas de trabalho, e este foi, superiormente, dividido pelos investigadores. O texto teria redacção duplicada, em português e latim, e basear-se-ia em inquéritos minuciosos e transcrições de cartórios, distribuídos e obrigatoriamente preenchidos pelas instituições religiosas, municípios e comarcas judiciais. Prescrevia-se uma rigorosa ordenação cronológica e geográfica. Este projecto pecava por demasiada ambição, porque nem o funcionalismo civil e o religioso estava à altura de prestar informações exactas, nem os académicos tinham, na sua maioria, preparação para um trabalho investigador tão disciplinado. Uma grande parte da curta vida da Academia passou-se em cerimónias comemorativas de acontecimentos referentes às pessoas reais, ou à própria representação social da Academia. Do trabalho sério produzido, uma fracção importante ou se reduziu à catalogação de prelados por dioceses e outros registos feitos por ordem cronológica, ou se enquadrou dentro dos esquemas lendários, inverificáveis, apologéticos ou milagreiros da historiografia conventual seiscentista.

Embora nada produzisse de novo como síntese, porque o impedia a própria ideologia tardia em que se enquadrou, a Academia Real de História deu um notável estímulo à recolha e publicação de dados documentais. Isto se verifica pelos numerosos *catálogos* e seriações de prelados, rainhas, ou de elementos bibliográficos, documentais ou cronológicos reunidos na *Colecção de Documentos e Memórias* que publicou, até se extinguir em 1736. Mas os seus melhores resultados ressaltam indirectamente das produções individuais de alguns dos seus associados, entre os quais se distinguem:

António Caetano de Sousa — autor da *História Genealógica da Casa Real Portuguesa* (1735-48), cujos 13 tomos de texto são uma refundição da *Crónica Geral do Reino* e da *Monarquia Lusitana*, apoiada em 6 tomos de *Provas*, que hoje constituem a sua parte mais valiosa, e de um *Índice Geral* (1739-48);

Diogo Barbosa Machado — que, além de uma *Memória* em 4 volumes sobre D. Sebastião (1736-51), deixou com a *Biblioteca Lusitana* (1741-47-52--59), em 4 volumes, a primeira grande bibliografia portuguesa;

Rafael Bluteau — autor de 10 volumes do *Vocabulário Português* (1712--28), ponto de partida dos dicionários de português, cujo precursor mais directo fora o *Tesouro da Língua Portuguesa* (1645) de Bento Pereira;

Francisco Leitão Ferreira — que coligiu as *Notícias Cronológicas da Universidade de Coimbra*, até à reforma de D. João III (1729).

Acerca do papel individual desempenhado por alguns dos sócios desta academia, como Manuel de Azevedo Fortes, Alexandre de Gusmão e o conde de Ericeira, na formação de uma nova mentalidade, falaremos num dos capítulos dedicados à época literária seguinte.

Bibliografia

1. Textos e antologias

Panfletos e memórias:

- Ver a resenha bibliográfica incluída no primeiro estudo adiante indicado; ver ainda Almeida, Eduardo de *Sátiras Políticas de Seiscentos*, «Revista de Guimarães», vols LIX (1949, fascs 3-4) e XL (1950, fascs 1-2), de que se publicaram separatas Uma versão de *Monstruosidades do Tempo e da Fortuna* foi editada em Lisboa, 1888-89; nova ed , dirigida por Damião Peres, 4 vols., Porto, 1938-39
- Veiga (Turpin), Tomé Pinheiro da *Fastigímia*, dividida em três partes, ed do texto de um dos manuscritos existentes na Biblioteca Pública do Porto, com variantes de dois outros manuscritos também aí existentes, Porto, 1911 (há uma ed castelhana de 1916, 3.ª ed de 1990); reprod fac-símile com introd de M de Lourdes Belchior, IN-CM, 1988. No ms. do Museu Britânico o título da obra (provavelmente o verdadeiro) é *Fastiginia* (ver recensão crítica de Ernesto Rodrigues em «Colóquio/Letras», 127-128, Jan.-Jun 1993, e da ed. de 1988 em «Colóquio/Letras», n.º 127/128, Jan.-Jun., 1993, pp. 272-273).
- Nogueira, D Vicente *Cartas*, Coimbra, 1929 Brochado, José da Cunha *Cartas e Memórias Anedotas reunidas* em 5 tomos da «Colecção de Documentos e Memórias da Academia de História», *Anedotas e Memórias da Corte de França*, segundo cópias da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, in «Vértice», desde n.º 107, vol XII, Julho de 1952; Cartas, «Clássicos Sá da Costa», 1944, com pref de A A Dória Inéditos e estudo por Rocha, Andrée Crabbé *A Epistolografia em Portugal*, Coimbra, 1965, reed IN-CM, 1985
- *Arte de Furtar* além das ed fraudulentamente datadas de Amesterdão, 1652 (1.ª) e 1744 (2.ª, 3.ª e 4.ª), e da de Lisboa, 1744, podem mencionar-se as de Londres, 1820, 1821, as de Lisboa, 1820 (ed Rollandiana), 1829, 1937, 1969 e 1970, as de Paris, 1907, 1928, e as de S Paulo, 1926, 1951, e a de Roger Bismut IN-CM, 1944 Bismut, Roger *Sur un projet d'édition critique de «Arte de Furtar»*, in *Critique Textuelle Portugaise*, Fund C Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp 259-267, e, finalmente, a sua edição de 1991, IN-CM.
- *Obras do Diabinho da Mão Furada*: ed na «Revista Brasileira», vol 3.º, 1860, e 4.º, 1861, nova ed no «Arquivo Pitoresco», vol 5.º, 1862; reed parcial por João Ribeiro, 1911, reed segundo outro manuscrito na «Revista de Língua Portuguesa», n.º 35, 1925, Rio de Janeiro, com pref. e estudo de Fidelino de Figueiredo, Gustavo de Freitas e Manuel de Castro Cabral, ed com versões de ambos os manuscritos na col «Clássicos Sá da Costa» por José Pereira Tavares Há uma ed. mais recente por João Palma-Ferreira, Lisboa, 1974, que também org. e seleccionou *Novelistas e Contistas Portugueses dos séculos XVII e XVIII*, IN-CM, 1981 Ed. crítica por Bernard Emery, Aix-Marseille, 1975, autor do estudo *Les «Obras do Diabinho da Mão Furada», d'un problème d'attribution a celui de la conservation des textes*, in «Critique Textuelle Portugaise», Fund C Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1986, pp 311-318
- Faria, Manuel Severim *A Vida de Camões*, Publ Europa-América, est intr e notas de Reis Brasil, 1987 (trata-se da edição de outro texto com variações relativas ao já conhecido — ver recensão de Isabel A. Almeida, «Colóquio-Letras», n.º 131; pp. 211-212).
- Apesar da antiguidade e persistência de motivos pícaros desde as *Cantigas de Escárnio* ao teatro vicentino e de em Lisboa se ter editado, em 1604, a 2.ª parte de *Guzmán de Alfarache* de Mateo

Alemán, a novela picaresca é pouco representada em português. Registámos já a *Arte de Furtar*, o *Diabinho da Mão Furada*, e uma novela de Gaspar Rebelo Dois seiscentistas portugueses, o 1.º marquês de Montebelo e António Henriques Gomes, versaram este género mas em castelhano Há um florescimento tardio muito popular da picaresca no séc XIX, com *O piolho viajante*, ed em fascículos desde 1802 e em vol 1821, 1837, 1846, 1857, de José Sanches de Brito, e numerosas publicações periódicas de José Daniel Rodrigues da Costa (1755-1832), em que se salienta *O Almocreve das Petas*, 1799, adaptação das célebres aventuras do Barão de Münchhausen

- Em Coutinho, Bernardo Xavier *Bibliographie Franco-Portugaise*, Porto, 1939, encontram-se dispostas por ordem cronológica numerosas publicações polémicas sobre a causa do Prior do Crato, o regime filipino, o sebastianismo e a Restauração, entre 1578 e o fim do séc. XVII

Obras políticas e jurídicas:

- Vêm mencionadas no texto as datas da edição, geralmente única.

Poligrafia:

- Dos principais trabalhos de economia política de Mendes de Vasconcelos, Severim de Faria e Ribeiro de Macedo, há uma ed moderna em *Antologia dos Economistas Portugueses*, sel , pref e notas de António Sérgio, Lisboa, 1924, reed 1975 Ver ainda *Da indústria portuguesa do antigo regime ao capitalismo*, antologia por Joel Serrão e Gabriel Martins, Horizonte Universitário, 1978
- Aos apologistas de Lisboa, então a primeira cidade ibérica, como capital filipina (L Mendes de Vasconcelos, M Severim de Faria), acrescente-se Oliveira, Frei Nicolau de *Livro das Grandezas de Lisboa*, 1620 Aproximemos ainda dos seus intuitos os poemas épicos *Ulisseia* e *Ulissipo*, a que já nos referimos

Historiografia:

- Ficaram atrás indicadas as primeiras ed , que são as únicas em grande parte dos casos Para não nos alongarmos demasiadamente, remetemos o leitor que pretender esclarecimentos mais minuciosos para o *Dicionário* de Inocêncio Ver ainda Serrão, Joaquim Veríssimo *A historiografia portuguesa* II, Século XVII, ed Verbo, Lisboa, 1972
- Conde de Ericeira *História de Portugal Restaurado*, 1.ª p 1679-1710, 2.ª p 1698, reed em 4 vols 1751-59; reed moderna na «Biblioteca Histórica — Série Régia», 4 vols , 1945, com pref e notas de A. A. Dória.
- Há ed. modernas da *Biblioteca Lusitana* (1930-35, e 3.ª ed , expurgada das gralhas da anterior, por Lopes de Almeida, 4 vols , Coimbra, 1965-67), da *História Genealógica*, incluindo as *Provas*, por Lopes de Almeida e César Pegado, 26 vols , 1946-54, e das *Notícias Cronológicas da Universidade de Coimbra* (3 vols , 1937-56)

2. Estudos

- Além dos que vêm insertos nas ed modernas atrás mencionadas, podem ler-se.
- Matos, Gastão de Melo de. *Panfletos do Século XVII*, in «Academia de História Portuguesa — Anais» —, vol. X, Lisboa, 1946 (os «Boletins» da Academia de História Portuguesa referem-se, subsequentemente, a discussões sobre a autoria das *Monstruosidades*, problema versado nesta obra)
- Cidade, Hernâni *A Literatura autonomista sob os Filipes*, Lisboa, Sá da Costa, s/d (veja-se a crítica a este livro em *España en la época portuguesa del Tiempo de los Filipes*, in Asensio, Eugenio

Estudios Portugueses, Paris, 1974), e *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 7.ª ed., Coimbra, 1984

- Merêa, Paulo: *Lições de História do Direito Português* (há várias ed. para uso universitário).
- Elordy, Eleutério *Os princípios cristãos do direito internacional em Vitória e Suárez*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», vol III, 1947, pp. 37-52
- Pereira, Augusto Xavier da Silva *Jornalismo Português*, Lisboa, 1896
- Cunha, Alfredo da *Elementos para a História da Imprensa Periódica*, in *Memórias da Academia das Ciências*, 1946, pp 27-324.
- Tengarrinha, José *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Lisboa, 1965, reed. rev. e aum, Caminho, 1989, com ampla bibliografia.
- Ver ainda, sobre a interpretação de doutrinários na história social e ideológica da Restauração, uma excelente síntese, com ampla e actualizada bibliografia, nos dois últimos estudos de *Ensaios*, II, de Vitorino Magalhães Godinho, ed. Sá da Costa, Lisboa, 1968.
- Síntese actualizada da ideologia dos historiadores e apologetas da Restauração em *A Restauração, Reflexões sobre a sua Historiografia*, de Luís Manuel Reis Torgal, sep da «Revista de História das Ideias», vol I, Universidade de Coimbra, 1976
- Serrão, Joaquim Veríssimo *A Historiografia Portuguesa*, II vol (séc XVII), Lisboa, 1973, e *Viagens em Portugal de Manuel Severim de Faria (1604-09-25)*, Lisboa, 1974
- Rau, Virgínia *Um «Trabalho Divertido» do Conde de Ericeira: a História de Portugal Restaurado*, in «Aufgesätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», vol 1.°, Münster, 1970, pp 304-310
- Delgado, Iva *Escritores Políticos de Seiscentos*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1986
- Há uma ordenação cronológica das notícias da «Gazeta de Lisboa», desde o seu 1.° número, em 1715-09-10, até 1820-12-31, data em que se transformou no «Diário da Regência», de que já se publicou o 1.° vol (notícias de 1715 a 1750), sob o título de *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1715-1750)*, Coimbra, 1961
- É ainda útil a consulta de obras de assunto histórico-literário mais geral, como Figueiredo, Fidelino de: *História da Literatura Clássica*, 2.ª época, 1921, Braga, Teófilo *Os Seiscentistas*, Porto, 1916, reed IN-CM, 1984, e de Gettel, Raymond *História das ideias políticas*, trad portuguesa, Lisboa, 1936
- Quanto ao problema da autoria da *Arte de Furtar*, o leitor pode encontrar uma introdução segundo pontos de vista opostos, em Rodrigues, Francisco *O Autor da «Arte de Furtar» — Resolução de um antigo problema*, Porto, 1941, em Pena Júnior, Afonso *A «Arte de Furtar» e o seu autor*, 2 vols, S Paulo, 1946, e recensão feita in «Brotéria», vol XLI, fasc 4, 1944, pp 344 e seguintes, ao livro de Ferreira, Joaquim *Manuel da Costa e C.ª e a «Arte de Furtar»*
- Ver ainda na mesma revista, LXXV, n.° 4, Out 1962, Gomes, João Pereira *O Autor da «Arte de Furtar»*, onde se transcreve outro texto bem redigido de Manuel da Costa Este articulista volta à carga em *Manuel da Costa autor da «Arte de Furtar»*, in «Colóquio», n.° 34, Junho 1965, com dados mais precisos e novo texto do autor indigitado Bismut, Roger *Sur l'Auteur de «Arte de Furtar»*, in «Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes», Inst Francês de Lisboa, nova série, t. 39-40, 1978-79, pp 19-24, a que se segue a ed de *Arte de Furtar*, Fund C Gulbenkian, Paris, 1991
- Preliminar para o esclarecimento da autoria e data da redacção da *Arte de Furtar* é de notar o estudo filológico, sobretudo bibliográfico-material, apenas recentemente encetado em bases seguras por Cusati-Covuccia, Maria Luísa *Introduzione bibliografica all «Arte de Furtar»*, in «Aion-SR», 1983-1, pp 215-251, e *Un problema di Bibliografia Testuale L'Arte de Furtar» e L'Ultima Volontà*

Dell'Autore, in «Studi in Memoria di Erilde Melilla Reali», Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1989, pp. 63-75

- Alves, M. Theresa Abelha: *A Dialéctica da Camuflagem nas «Obras do Diabinho da Mão Furada»*, IN-CM, 1983.
- Sobre literatura picaresca Palma-Ferreira, João *Do pícaro na literatura portuguesa*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981. João Palma-Ferreira preparou uma ed. modernizada de *O Piolho Viajante*, Estúdios Cor, Lisboa, 1973, atribuindo-o então a António Manuel Policarpo da Silva, que apresentara em 1802 à Censura esta obra, a seguir editada em fascículos e reeditada em 1821, 1837, 1846 e 1857; nela se satirizam numerosos tipos populares e marginais do tempo, como viciados no jogo, ladrões, vagabundos, taberneiros, caixeiros, saloios, galegos, ciganas, negros, etc. Ver, a propósito desta ed e da repercursão do género em Portugal, Carvalho, José Adriano de: *A Picaresca Tardia em Portugal O Piolho Viajante*, «Colóquio-Letras», n.º 19, Maio 1974, pp. 265-266.
- Informação geral actualizada sobre as características do género: Carrillo, Francisco *Semiolingüística de la novela picaresca*, Cátedra, Madrid, 1982.

5.ª Época

O Século das Luzes

Capítulo I

Introdução

As últimas guerras de Luís XIV, nomeadamente a da sucessão ao trono de Espanha, são como a charneira que liga a Época Barroca ao Século das Luzes. Elas desacreditam no Continente o absolutismo já anteriormente batido na Inglaterra (revolução de 1688). Transferem dos Habsburgos para os Bourbons a coroa espanhola, liquidando o sonho imperial de Carlos V; arruínam também a expansão holandesa. Em França sobrecarregam tributariamente os camponeses, acordam o descontentamento de uma nobreza antes submissa, enriquecendo, em compensação, a alta burguesia.

As circunstâncias tinham sido favoráveis, durante a maior parte do século, a uma profunda transformação social na Inglaterra, a qual, combinando-se com tradições locais próprias, deu lugar à abolição do absolutismo monárquico e à criação de um sistema parlamentar e de gabinete ministerial, órgão de uma oligarquia a que presidem, em geral, os *Whigs*, partido da aristocracia terratenente que, pelas suas estreitas ligações de interesses com a burguesia de Londres e até por certa permeabilidade entre as duas camadas, adquire uma mentalidade nova. Sob o seu governo de tendência reformista e favorável ao desenvolvimento do capitalismo, são arrebatados aos Espanhóis e Franceses extensos territórios ultramarinos, inaugurando-se duradoira estratégia de domínio dos estreitos e das mais importantes rotas do comércio marítimo. É característico dos *Whigs* e da aristocracia em geral dominante o minimizarem as questões religiosas e consagrarem a *tolerância*. Ao passo que os ideólogos mais avançados desta aristocracia são *deístas*, isto é, crentes numa *religião natural* sem dogmas, o movimento ideológico mais popular, o metodismo de Wesley, assume um cunho acentuadamente religioso e constitui-se em igreja à parte da anglicana. Só na América do Norte, em cuja colonização se afrouxaram as relações feudais, é que a classe média se liberta da tutela *whig*, transformando em nacional, com a declaração da Independência, uma questão de origem inicialmente fiscal e, mais no fundo, social (1776).

Dentro da Inglaterra, a burguesia e a *gentry* mantêm-se fundamentalmente associadas na execução de dois programas complementares: o Parlamento leva compulsoriamente a cabo o movimento, até então entregue à iniciativa dos senhores, de *enclosure*, quer dizer, de vedação

e apropriação capitalista dos campos, com a expulsão daqueles que, ao abrigo de velhas relações feudais, os cultivavam; e a disponibilidade de mão-de-obra assim criada possibilita o desenvolvimento, em moldes capitalistas, da indústria têxtil do Lancashire, à base do algodão americano e da lã, cuja produção vai intensificar-se, graças à transformação dos campos vedados em pastos. No reinado de Jorge III (1760-1820) culmina esta transformação, que traz como resultados técnicos, por um lado, a modernização da pecuária e da agricultura (selecção de castas, novas forragens, sobretudo invernosas, drenagem de pântanos, rotação científica de culturas, silos, difusão de culturas baratas que acompanham a proletarização, como a batata, etc.); por outro lado, a aceleração ou barateamento do transporte, também por iniciativa particular capitalista (extensa rede de canais e de novas estradas macadamizadas, que pagam portagens aos construtores; serviços de mala-posta, carris de ferro nas minas, seguidos, no segundo quartel do século XIX, pela locomotiva e pelo barco a vapor); finalmente a mecanização dos vários processos de tecelagem e de outras indústrias à base de máquina térmica aquecida a carvão, o que por seu turno implica o desenvolvimento da extracção hulheira, da metalurgia, etc.

Entretanto, em França, uma burguesia que pela sua importância mundial vem logo a seguir à inglesa, e cuja influência ideológica, de resto, se entrecruza com a de análogas camadas sociais na Itália, Alemanha e outros países continentais, procura já no início do século organizar grandes especulações bancárias (craque de Law em 1720), domina financeiramente o Estado, dispõe de amplo comércio ultramarino, controlando, por exemplo, graças a S. Domingos, metade do antigo monopólio português do açúcar, multiplicando os estabelecimentos bancários e as sociedades accionistas industriais e assenhoreando-se mesmo de uma parte da agricultura. As funções administrativas e judiciais caíram nas mãos de uma *noblesse de robe* de extracção *roturière*, quer dizer, burguesa. Por seu turno, a aristocracia de linhagem arruína-se, o seu comportamento e cultura apresentam sinais de dissolução interna. São os nobres que primeiro criticam o absolutismo do Rei-Sol, mas sem descortinar uma alternativa viável; com a regência de Filipe de Orleães (1715-23) começa a dar nas vistas a sua dissolução escandalosa de costumes.

Desde a segunda metade do século XVII, as polémicas entre Jesuítas e Jansenistas tinham lançado o descrédito sobre os problemas teológicos. Tanto uns como outros se relacionam com o progresso da burguesia: os Jansenistas na medida em que apelam para a responsabilidade individual; os Jesuítas na medida em que procuram, através dos seus «casuístas», conciliar a prática social e económica (como, por exemplo, o juro) com a doutrina tradicional da Igreja. O movimento jansenista, depois de condenado pelo papa, foi aniquilado pelo rei em 1710; a Companhia de Jesus, expulsa de França em 1762, é abolida pelo papa em 1772. Entre as camadas aristocráticas difunde-se a indiferença religiosa e o materialismo mecanicista, cujos expoentes são por vezes aristocratas e até mesmo clérigos. O laicismo, quer dizer, a concepção segundo a qual a esfera do negócio e da ciência são independentes da esfera religiosa, generaliza-se entre as camadas burguesas.

Finalmente, a sociedade francesa é agitada por uma série de convulsões que se repercutem, graças à analogia das circunstâncias, por toda a Europa Ocidental. A resultante histórica das várias forças que participaram na Revolução Francesa é o primeiro triunfo espectacular da alta burguesia no terreno político, ao cabo de uma sucessão de fases, em que o dinamismo revolucionário pertenceu, sucessivamente, a uma fracção de alta nobreza, à *noblesse de robe*, aos camponeses, à burguesia provinciana (Girondinos), aos pequenos burgueses (*Terror* de

Robespierre) e a outras camadas mais populares (Babeuf). O desenvolvimento da burguesia em toda a Europa, no século XVIII, tem ainda outra expressão política diferente das que assume, primeiro com a aristocracia *Whig*, e depois com o liberalismo mais radicalmente burguês dos Estados Unidos e da França revolucionária. Em determinados países, a classe média, débil ainda para realizar uma política ou sequer uma cultura definidamente própria, voltou as suas aspirações para as tradições progressivas da centralização régia no fim da Idade Média; e até os mais prestigiados *filósofos* da burguesia francesa, como Voltaire e Diderot, contribuíram para o surto do ideal do *déspota esclarecido*, personificado em monarcas como Frederico II e Catarina II, que foram, respectivamente, patronos daqueles escritores. O despotismo esclarecido destes soberanos, como o de José II da Áustria, de Carlos III de Espanha, dos ministros Choiseul, Aranda e Pombal, são formas mais ou menos precárias de compromisso entre a aristocracia feudal em decadência e o capitalismo em expansão.

A herança do classicismo francês

Como vimos a seu tempo, o classicismo literário francês do tempo de Richelieu e de Luís XIV corresponde a um estado social que não deve confundir-se com aquele que o absolutismo filipino recobria nos respectivos domínios: sob a autoridade dos Bourbons prospera a camada de negociantes e outros capitalistas, ao passo que o regime dos Habsburgos se identifica com uma estrutura mais arcaica, uma sobrevivência do feudalismo apoiada na exploração colonial. Estas circunstâncias complicam no século XVIII as linhas de evolução cultural e literária dos países europeus que anteriormente haviam estado dentro da órbita da Casa da Áustria. Nesses países, como em Portugal, o classicismo francês vai constituir ainda uma inovação quando já em França está adiantado o *Século das Luzes*, articulando-se do modo mais variado com velhas tradições e aspirações nacionais que a Contra-Reforma estiolara e, por outro lado, assimilando já, e cada vez mais intensamente, influências de uma cultura ainda mais avançada do que a francesa e que influiu na própria revolução cultural da França: a influência inglesa.

Assim, na Itália, a Academia da Arcádia, fundada em Roma no ano de 1690, reage contra o marinismo, e os seus teorizadores e preceptistas, como Gravina e o erudito Muratori, adaptam ao gosto italiano a *Arte Poética* de Boileau; Goldoni (1707-93) eleva a *commedia dell'Arte* à comédia de costumes venezianos, graças ao que assimila de Molière; o tragediógrafo Alfieri (1749-1803), apesar da sua aristocrática repulsa pessoal pela França revolucionária, é afinal o cultor de um género de tradição francesa: a tragédia clássica regular de assunto patriótico.

Em Espanha, o tratado de Utreque (1713), remate da Guerra da Sucessão, consolidando no poder o primeiro Bourbon, Filipe V, determina, não só uma viragem política favorável à burguesia, por intermédio de um *despotismo esclarecido* cujo principal representante é Carlos III (1759-88), mas também um correspondente afrancesamento literário. Neste afrancesamento podem já distinguir-se, desde cedo, influências de diversos iluministas europeus, e até o ricochete da voga europeia de criações nacionais espanholas, como o *D. Quixote* e a novela picaresca. O beneditino Benito Feijóo, no seu periódico, *Teatro crítico universal*

(1726-60), difunde o racionalismo empirista de Bacon e Locke, prega a tolerância e critica o envoltório miraculoso e supersticioso da ideologia prevalecente no país; Luzán, na sua *Poética* (1737), adapta Boileau e sobretudo Muratori às condições do gosto e das tradições espanholas; o ex-jesuíta José Francisco de Isla, no *Fray Gerundio* (1758-70, duas partes), ridiculariza em moldes picarescos os pregadores barrocos; Leandro Moratin dá uma réplica setecentista de Molière em prosa castelhana, já com prenúncios românticos.

Também nas cortes dos príncipes alemães o barroquismo, ascético ou frívolo, estreitamente unido à fragmentação retardatariamente feudal da unidade germânica, cede lugar, no início do século XVIII, a uma imitação do gosto francês, cujo principal doutrinário é Gottsched. Leibniz, o maior filósofo seiscentista alemão, alterna o uso do Latim com o do Francês. A corte prussiana de Frederico II, protector de Voltaire e de outros *filósofos* franceses, está impregnada de cultura francesa. Mas, como veremos, uma rápida evolução cultural e social, que se processa na segunda metade do século, permitirá à burguesia alemã ultrapassar as conquistas estéticas e ideológicas que entretanto a França revolucionária elaborava.

O estilo «rococó»

O gosto clássico francês, tal como Boileau o define literariamente e como plasticamente se traduz pela pintura de Poussin ou Claude, corresponde ao sentimento de equilíbrio de uma sociedade cujos dirigentes crêem ter realizado a síntese da autoridade com a espontaneidade, da razão com a fé, do engenho natural com os preceitos artísticos. É por isso que se vê o classicismo estético nortear ainda a literatura e a arte inglesas do século XVIII, embora as tradições bíblicas, os gostos mais sentimentalistas e realistas da burguesia vão lentamente ganhando consciência de si e impondo-se aos padrões culturais da *gentry*, politicamente dominante. Pope e Johnson, os dois principais orientadores das letras inglesas de Setecentos, apresentam ainda muita coisa em comum com Boileau, na medida em que isso é possível num país que acabara de repudiar o absolutismo, que se *reformara* sob o ponto de vista religioso com os Tudors e cuja burguesia tem ainda então mais que ensinar à França do que aprender com ela.

Entretanto, neste último país, que fora a sua terra de eleição, as formas clássicas, ou se tornam cada vez mais estéreis, senão inadequadas a uma ideologia que se renova (como as tragédias de Crébillon e Voltaire), ou então evoluem para o *rococó* («rocaille»). Este estilo corresponde à última e decisiva fase de decadência feudal nas cortes bourbónicas e outras, especialmente a dos Habsburgos de Viena, prolonga o barroco peninsular na sua exuberância decorativa, no seu predomínio dos valores afectivos e sensuais sobre as tendências racionalistas, mas despojando-o do fundo religioso e patético, aligeirando-o, de acordo com o novo espírito céptico e cínico da aristocracia francesa. Os livros do marquês de Sade assinalam o ponto mais crítico desta evolução ideológica, pela sua completa subversão dos valores morais geralmente reconhecidos.

No entanto, é de notar que o papel da aristocracia continental se limita ao de um público orientador do gosto. Nas cortes absolutistas de Paris e Viena, e noutras suas satélites, os escritores, os artistas plásticos, os músicos da moda são de extracção burguesa ou popular, e, ainda

que profissionalmente dependentes do mecenato feudal, as suas criações estéticas exprimem, de modo mais ou menos velado, o progressismo burguês do tempo e uma sensibilidade cada vez mais livre e original, sob a aparente frivolidade das formas. É o que acontece com a evolução da ópera de Metastásio até Gluck e Mozart, com a música de câmara deste último e de Haydn, com a poesia arcádica italiana, com o poeta alemão actualizadamente bucólico Wieland, com as comédias e novelas de Marivaux, a pintura de Watteau e Fragonard.

É interessante notar, finalmente, que a Revolução Francesa deteve esta revolução geral, acarretando uma revalorização temporária do classicismo greco-romano: desde os símbolos políticos e da oratória tribunícia até à arquitectura, verifica-se então o surto de um neoclassicismo retardatário, superficial, em personalidades marcantes como o poeta Chénier e o pintor David. Os modelos de cidadania, de consciência cívica oferecidos pelas repúblicas romana e ateniense apareciam idealmente à burguesia triunfante como alternativa para as relações feudais de vassalagem, corporativismo ou sujeição ao monarca absoluto.

Origens holandesas do iluminismo

As diversas formas de prolongamento do classicismo francês não constituem o traço mais característico do *Século das Luzes* ou da *Iluminação.* O que mais importa é a grande viragem ideológica e cultural cujo momento decisivo se pode colocar por altura da revolução inglesa de 1688 e das últimas guerras de Luís XIV.

Foi ainda na Holanda mercantil, seiscentista, refúgio de judeus peninsulares (entre os quais o cristão-novo português Uriel da Costa, que negou a imortalidade da alma, nos primeiros anos do século XVII), huguenotes franceses, dissidentes ingleses, que se caldearam muitas das inovações: a influência de Espinosa, cuja *Ética* se publicou postumamente em 1677, continua a fazer-se sentir, na sua crítica implacável de toda a autoridade religiosa e monárquica; Pierre Bayle, com o seu *Dicionário Histórico e Crítico* (1695-97), passa em revista as doutrinas teológicas, filosóficas e historiográficas e disso desprende conclusões muito cépticas; Locke, regressando do seu exílio holandês graças à revolução de Guilherme de Orange, escreve, não em latim, mas em inglês corrente, o *Ensaio sobre o entendimento humano* (1690) e outras obras que, traduzidas por refugiados huguenotes, servirão de evangelho principal do «derramamento das luzes» do século XVIII. Locke ressalva a crença nos dogmas cristãos, mas limita a validade do conhecimento humano, e portanto da filosofia, ao terreno em que a acção humana é possível; procura fundamentar todo o saber, toda a moral e toda a pedagogia a partir da experiência sensorial e da reflexão, negando a existência de ideias inatas. Por este culto da razão prática, pela apologia do Estado parlamentar, pela teoria de uma educação individualista especialmente adequada à aristocracia *Whig*, Locke pode considerar-se o filósofo por excelência da revolução de 1688, o redactor da mensagem que ela dirige à luta contra o absolutismo no Continente.

É também na sequência de Espinosa e ainda de Grócio que diversos doutrinários deste período inicial de transição elaboram uma série de teorias então revolucionárias e estreitamente afins: — a do *direito natural*, não de revelação divina, mas imanente à natureza comum de todos os homens, que deveria reger as relações civis, políticas e internacionais

(Puffendorf, Thomasius, Gravina); a da *religião natural*, sem dogmas, dos deístas e livres-pensadores ingleses (Shaftesbury, Bolingbrocke, Collins, Toland); a teoria de um Progresso que, ao fim e ao cabo, traria a felicidade sobre a terra ao maior número de pessoas, pelo desenvolvimento das ciências e pelo acatamento das *leis naturais* e das luzes da razão (Fontenelle, Boerhaave, Vico, etc.).

A hegemonia política da *gentry* terratenente, nesta fase em que a força e a cultura da burguesia inglesa se concentravam ainda numa só, embora enorme, cidade, Londres, faz-se poderosamente sentir, não apenas no recorte clássico e escolar do estilo literário predominante, mas até no âmbito das polémicas ideológicas. Assim, enquanto o bispo anglicano Berkeley procura extrair uma nova filosofia idealista do sensorialismo de Locke, explicando pela acção divina a origem e a regularidade dos conhecimentos que vêm pelos sentidos, por outro lado Shaftesbury, Bolingbrocke, Toland e outros alargam o tolerantismo oficial até ao ponto de elaborarem uma religião de simples razão ou sentimento. Pope, o patriarca das letras londrinas, é o poeta desta ideologia, sobretudo com o famoso *Ensaio sobre o homem* (1733-34). Entretanto, o centro da vida literária desloca-se da corte para os cafés, clubes e redacções de imprensa política. São jornalistas ou políticos os quatro escritores de maior projecção: Steele e Addison, que através dos seus periódicos (*The Tatler*, 1709-11, *The Spectator*, 1711-12) criam um tipo novo de literatura, o artigo de fundo para consumo da classe média em que oportunamente se tratam todos os assuntos culturais, morais, políticos, por forma amena e superficial, numa idealização do *status quo* social britânico que teve imensas repercussões e imitações no Continente; Defoe, o primeiro génio da literatura jornalística, repórter exacto e auscultador astuto da opinião pública, que com o seu *Robinson Crusoe* (1719) criou o mais célebre símbolo do individualismo burguês; Swift, cujas ficções satíricas, incluindo as *Viagens de Gulliver* (1726), traem um profundo cepticismo quanto às próprias instituições que o autor pessoalmente serviu com zelo conservador.

Iluminismo francês

O ataque decisivo ao regime monarco-feudal foi desencadeado em França, mal findava o período do *Rei-Sol*, com todas as armas europeias da crítica. Lesage, por exemplo, aproveitou para esse efeito o género picaresco espanhol (*Gil Blas*, 1716), que depois Beaumarchais irá transferir para o teatro (*Barbeiro de Sevilha*, 1775; *Casamento de Fígaro*, 1784); Montesquieu deu a última demão a uma forma de ficção originada pelas descrições exóticas, que consistia em imaginar os costumes nacionais tais como apareceriam à observação crítica e satírica de espíritos asiáticos (*Cartas Persas*, 1721); Voltaire utiliza a tragédia clássica (*Zaira*, 1732), o poema e o conto irónico à Swift (*Micrómegas*, 1752; *Cândido*, 1759).

A influência inglesa é claramente reconhecível nos dois grandes doutrinários que exerceram maior influência no Século das Luzes francês: Montesquieu, já aludido, e Voltaire. Ambos relacionados com a alta burguesia ou aristocracia, fizeram estadias em Inglaterra, e tornaram-se adeptos do sistema político britânico. O *Espírito das Leis* (1748) de Montesquieu é a primeira tentativa notável de explicação racional das instituições sociais pela relação com o meio físico, e contém a apologia da divisão dos poderes (executivo, legislativo, judicial),

segundo uma imagem idealizada da política inglesa. As *Cartas Filosóficas* (1734) de Voltaire representam uma adesão definitiva ao deísmo de Bolingbrocke, ao empirismo e liberalismo de Locke, um *inglesamento* ideológico, favorável a uma monarquia esclarecida, tolerante e eclética, apenas com um anticlericismo mais vincado, que na Inglaterra protestante não faria sentido. Posição afim, com menos insistência no liberalismo político e mais ênfase no ataque às relações feudais na agricultura, é a dos fisiocratas (Quesnay, Turgot), que representam a aspiração dos grandes proprietários da antiga ou nova nobreza a realizar em França uma *enclosure* de tipo britânico.

O período de meados do século é o de mais intensa actividade dos filósofos franceses na difusão das «luzes», na elaboração de uma doutrina do progresso. Acreditam na consecução da felicidade geral sobre a terra, quanto forem plenamente acatadas a tolerância, a liberdade de opinião, a concorrência e a igualdade civil (que para eles não implica igualdade económica). A filosofia em que tais doutrinas se apoiam é, predominantemente, a de Locke, que procura conciliar a origem sensorial e material de todos os conhecimentos com a existência absolutamente autónoma da alma. Contudo, alguns pensadores, como La Mettrie, o barão d'Holbach, Helvetius, desenvolvem até às últimas consequências o mecanicismo de Descartes e tentam descrever todos os fenómenos biológicos, psicológicos e sociais exclusivamente dentro de um materialismo inspirado pela mecânica. Quanto à ideia do Progresso, encontra o seu expositor mais brilhante em Condorcet.

Por outro lado, o cientista Buffon, sistematizando todo o esforço feito até então por Jussieu, Lineu e outros na classificação dos seres vivos, e ainda certas observações feitas sobre fósseis e geologia, abeira-se já de uma nova concepção, segundo a qual o mundo é fundamentalmente homogéneo, visto que a heterogeneidade aparente dos fenómenos físicos, biológicos, psicológicos, etc., apenas representa as fases diferentes e reajustadas de uma mesma evolução material. Outro precursor de tal concepção é Diderot, figura central do Iluminismo francês e director da *Enciclopédia* que, entre 1751 e 1772, através de todas as vicissitudes e dificuldades, realizou e difundiu uma plataforma de todas as doutrinas opostas ao regime social e político vigente. A ideologia revolucionária, apesar das repressões e da barragem defensiva de quase toda a imprensa periódica e de numerosos folhetos, espalha-se, não só por meios literários, mas através das reuniões de café, de clube, de associações secretas e até de reuniões de salão.

A literatura sentimental e o realismo burguês

À medida que o escritor deixa de ser condicionado pela corte, pelo mecenato aristocrático ou político, para depender de um editor, e de um público cada vez mais amplamente recrutado na pequena burguesia, o carácter das suas obras tende a transformar-se, aproximando-se do gosto romântico e realista. Nas letras inglesas, o duelo entre a literatura aristocrática de tradição greco-latina universitária e a literatura burguesa de tradição bíblica vinha-se já acentuando desde o tempo da revolução puritana fracassada de meados do século XVII. O século XVIII assiste ao surto de várias heresias, diversificadas segundo as condições nacionais, mas com visíveis afinidades entre si, que constituem outras tantas formas de reacção ainda mal

definida contra a degradação ideológica evidente da aristocracia: o metodismo de Wesley na Inglaterra, o pietismo e o quietismo alemão, a *jacobea* portuguesa, o própria ritualismo laico da franco-maçonaria, etc. No estilo literário, a retórica baseada na mitologia e nas convenções clássicas vai ceder terreno à expressão mais directa dos sentimentos, do mundo natural e social, o que aliás não deixa de conduzir a novas formas de retórica formalista: a do sentimentalismo empolado ou a do descritivismo enumerador e exaustivo. Estas tendências aparecem frequentemente tingidas de influências da Bíblia, e ligadas a formas muito individualistas do sentimento religioso. A personalidade europeia mais relevante dentro destas tendências é Jean-Jacques Rousseau, cuja descrença no progresso técnico e cujo anti-racionalismo o fizeram romper com os *enciclopedistas*, mas que se pode considerar uma expressão refundida das tradições jansenistas da pequena burguesia francesa. Religioso, defensor de uma democracia directa, republicana, de cidadãos medianos (transposição idealista de Genebra, a cidade calvinista onde nasceu), o seu *Contrato Social* (1762) contém o programa que Robespierre tentará realizar, sob o signo do Entre Supremo, na fase mais radical que atingiu a Revolução Francesa; o seu *Emílio* (1762) teoriza uma educação correspondente à concepção da «bondade natural» de cada homem que a sociedade não «corrompeu»; legou à posteridade umas *Confissões* (1765-70) que desvendam reais ou até pretensos escaninhos mórbidos de sua personalidade. É, por excelência, a personificação do Pré-Romantismo.

Com Cibler e Steele nasce na Inglaterra a *comédia sentimental*, a que corresponde a *comédia lacrimejante* francesa de La Chaussée e outros. *As Estações* (1726-30) de Thomson preludiaram a poesia de descritivo campestre cujos principais continuadores foram o suíço Gessner, o alemão Haller, os franceses Delille, Florian, etc.; este descritivismo tem frequentemente contextos sentimentais, como a solidão saudosa, o luar nocturno, a melancolia das ruínas ou dos cemitérios, a evocação das épocas antigas, etc. (Young, Gray, Collins, Volney, etc.). Daí, em parte, o apelo ao passado bíblico, céltico, germânico, cavaleiresco — o apego, enfim, a tudo o que pudesse ser evocado desde que não fosse o detestado classicismo absolutista: aceitava-se uma reabilitação do Renascimento inicial e de Shakespeare, mas repelia-se o passado recente dos Stuarts e de Luís XIV.

Parece haver uma contradição entre o público burguês e os temas bárbaros e «góticos», as tradições cavaleirescas do feudalismo, que a burguesia estava, afinal, combatendo. Mas o feudalismo real não se confundia, na imaginação desse público e seus autores preferidos, com a imagem idealizada das épocas bárbaras e medievais; e por outro lado tais tradições, em grande parte conservadas no romanceiro popular rural, assumiam um carácter nacional e pitoresco que se opunha ao cosmopolitismo clássico e pretensamente universal da literatura anteriormente em moda. Ora, certas nacionalidades como a Escócia e a Alemanha, que não haviam conquistado a autonomia ou sequer a unificação política, estavam descobrindo no fundo medievo do seu folclore uma forma de consciência. É o que acontece, por um lado, com o poeta Burns, mais tarde com Walter Scott e com Macpherson, que em 1760 atribui a um pretenso bardo gaélico, Ossian, uma série de poemas de ambiente céltico, logo traduzidos e imitados em todas as línguas cultas europeias (Walter Scott será ainda um representante deste movimento); e, por outro lado, com o poeta místico e patriótico alemão Klopstock e seus discípulos.

É também ao gosto do novo público que se deve atribuir o desenvolvimento, a partir de meados do século, do género literário mais característico da Idade Contemporânea: o romance de ambiente burguês ou plebeu, em que se condensa, sob forma de ficção, uma análise de

caracteres, ambientes e problemas. A sua tendência inicial é acentuadamente sentimental e moralista (Richardson, *Pamela*, 1740; Marivaux, *Mariana*, 1731-41; Goldsmith, *Vigário de Wakefield*, 1776). Os elementos sentimentais e/ou pitorescos avultam com Rousseau, *Nova Eloísa*, 1761, Sterne, *Viagem Sentimental*, 1768, Goethe, *Werther*, 1774, e Bernardin de Saint-Pierre, *Paulo e Virgínia*, 1788; ao passo que a observação realista de tipos e ambientes se acentua com Fielding, *Tom Jones*, 1749, Jane Austen, *Orgulho e Preconceito*, edição 1814. No teatro, estas tendências sentimentalistas traduzem-se pela criação do ***drama burguês***, que pretende apagar a distinção entre a comédia e a tragédia, dignificando os conflitos domésticos da classe média. Além de Diderot, é seu proeminente teorizador Lessing, a principal personalidade do Iluminismo alemão («Aufklaerung»), cuja *Minna de Barnhelm* (1767) marca uma data no teatro germânico. Nas artes plásticas correspondem, por exemplo, a estas tendências os quadros de Hogarth e de Chardin, os melhores continuadores da pintura holandesa seiscentista, respectivamente na Inglaterra e na França.

Remate do Iluminismo: «Sturm und Drang»

O Século das Luzes caracteriza-se por intenso intercâmbio de ideias e de criações literárias entre as principais culturas europeias, com predomínio da inglesa e da francesa. Mas outras dão também a sua contribuição: o romance satírico inspira-se no picaresco espanhol. Da Escócia vem, não apenas o celtismo, mas a teoria económica de Adam Smith. De Itália, a renovação da história cultural, com Vico, e a definição jurídica de progressismo humanitário, com Beccaria e Filangeri (condenação da pena de morte, da tortura, dos castigos corporais).

É na Alemanha que culmina o movimento do Iluminismo, com a geração do último quartel do século XVIII, conhecida pelo nome de *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*, título de uma peça teatral da época), de cuja inspiração se podem considerar principais precursores o italiano Vico e os franceses Rousseau e Diderot. Deve-se, essencialmente, isto ao facto de a burguesia alemã, evoluindo rapidamente sob os pontos de vista material e cultural, esbarrar com dificuldades mais sérias do que a francesa, e, por outro lado, se aperceber, com o desenvolvimento da Revolução Francesa, de contradições para esta insuperáveis (por exemplo, a contradição entre os interesses da burguesia alemã e os da francesa, posta a claro pelo militarismo napoleónico).

Assim, Herder põe em foco a ideia da evolução da natureza e da humanidade, concebida esta como um organismo colectivo, e, deste modo, prepara uma peça essencial do pensamento de Schelling, Hegel e dos filósofos, historiadores e cientistas românticos, em geral; Goethe e Schiller, que depois serão os principais vultos do Romantismo alemão, salientam, entre outras, as contradições entre o indivíduo e a sociedade (*Werther*, 1774; *Os Bandidos*, 1781); o folclore, as criações estéticas colectivas, a principiar pela própria linguagem, ascendem ao primeiro plano da atenção dos escritores; o progresso deixa de ser entendido como simples conquista de uma Razão abstracta e discursiva, sublinhando-se agora, por vezes exageradamente, os aspectos afectivos e intuitivos da personalidade humana; Kant, em continuação de Rousseau, e sobretudo do filósofo inglês David Hume, critica a filosofia mecanicista e toda a fundamentação metafísica e religiosa da moral, denunciando todas as respectivas hipóteses e

antinomias (ou contradições) fundamentais, de que se não tinha consciência, o que permitirá a transição do empirismo inglês para a dialéctica de Hegel. Beethoven prepara-se já então para exprimir, em música, um sentimento mais profundo da dignidade do homem e da cultura que já não tolera o mecenato nem coacções dogmáticas.

O Século das Luzes portuguesas: de D. João V às lutas liberais

O tempo de D. João V, ou seja, a primeira metade do século XVIII, caracteriza-se por esta contradição fundamental: por um lado, a mineração brasileira permite a sobrevivência, com novo fôlego, das aristocracias tradicionais (nobreza e clero) e do alto funcionalismo, correspondendo isso a uma nova fase da cultura barroca; por outro lado, Portugal não pode isolar-se do ambiente europeu nem prescindir inteiramente das inovações técnicas, científicas e artísticas surgidas no estrangeiro, o que o obriga a acertar o passo com a Europa moderna. Nas secretarias do Estado, na Academia Real, no paço do rei, e nos dos infantes, na própria jerarquia eclesiástica, os *estrangeirados*, que têm em vista o aburguesamento do País, acham-se em luta surda com o tradicional estado de coisas. Como é natural, a ofensiva está sobretudo orientada por técnicos, altos funcionários, por emigrados, por uma nobreza de cargo em muitos casos recrutada na burguesia (Bluteau, Azevedo Fortes, conde da Ericeira, Diogo de Mendonça Corte Real, Alexandre de Gusmão, José da Cunha Brochado, D. Luís da Cunha, etc.). Os problemas postos são, em geral, de natureza restritamente técnica, económica e pedagógica. Há no entanto um problema social importante debatido, já desde a época anterior, com insistência crescente: o dos cristãos-novos, perseguidos pela Inquisição, baluarte da sociedade tradicional. É certo que o alto funcionalismo de formação universitária e os arrematantes dos contratos fiscais da Coroa vão ascendendo à aristocracia; poucas famílias nobres se podem ainda orgulhar de uma contínua *limpeza de sangue*, desde a segunda dinastia, e algumas decaíram socialmente, mas as comendas, e os rendimentos da Coroa mantêm, espectacularmente, o edifício absolutista-feudal.

A prosperidade da exportação colonial e vinhateira, a hemiplegia final de D. João V (1742-50) favorecem a manutenção deste estado de coisas. Mas a segunda metade do século vai abrir com a ditadura de Sebastião de Carvalho e Melo, um *estrangeirado* particularmente drástico, e conduzido aliás a soluções drásticas por uma crise crescente do comércio externo. Sob o ponto de vista político, o regime pombalino representa entre nós o apogeu do absolutismo, cuja doutrina o próprio estadista definiu na *Dedução Cronológica* (1767). O poder régio fora «emanado do mesmo Deus directamente», e qualquer tentativa de o limitar, quer pelas Cortes, quer pelo direito canónico ou pela autoridade do papa, seria «sediciosa» ou «absurda», segundo tal doutrina. Os principais instrumentos da repressão ideológica, a Inquisição e a Censura, são remodelados e postos sob directa dependência do Trono, que governa «de ciência certa e vontade absoluta». Mas a reforma da Inquisição suprime a velha discriminação contra os cristãos-novos, que se identificam com a burguesia mercantil, transformando-a em instrumento da nova ideologia reformista. Restaura-se a exigência do

beneplácito régio para os decretos pontifícios; os Jesuítas são expulsos em 1759, e, no ano seguinte, a política regalista, tendente a instaurar uma Igreja Lusitana muito autónoma em relação ao papa, conduz ao corte de relações com a Cúria Romana; o processo dos Távoras (1759) esmaga a resistência da velha nobreza, e o do bispo de Coimbra (1768) subjuga o clero secular. Afinam-se as peças das máquinas administrativa, policial e fiscal do Estado, que se identifica sobretudo com a alta burguesia.

Na verdade, a política económica pombalina caracteriza-se pela protecção de companhias monopolistas, que controlam todos os ramos mais rendosos do comércio ultramarino, a preparação e exportação do vinho do Porto e a pesca do atum, deixando à concorrência da pequena burguesia os sectores comerciais secundários. O agravamento da crise económica desde 1760, devido sobretudo à redistribuição das vias comerciais como resultado da Guerra dos Sete Anos e ao declínio de produtividade das minas brasileiras, provoca a deslocação de parte do grande capital dessas companhias para monopólios industriais, com sanção e comparticipação do Estado (sedas e outras indústrias de consumo sumptuário, sabões, têxteis, vidro, louça, etc.).

Não estava, porém, nos objectivos do marquês de Pombal a extinção da aristocracia como grupo social dirigente. Pode mesmo dizer-se que o que ele pretendeu foi adaptá-la às suas novas condições de sobrevivência, por meio de uma política que já inspirara aos condes de Ericeira várias medidas e iniciativas de fomento industrial e de reforma cultural durante os reinados de D. Pedro II e D. João V. O clero tem de reajustar-se ao reforço do poder estatal — a sua condição de sobrevivência era a eliminação da Escolástica e do ultramontanismo jesuíta. A nobreza laica, para subsistir, vê-se obrigada a perder as suas veleidades linhagistas: as famílias chamadas «puritanas» são forçadas ao cruzamento matrimonial com as menos «limpas de sangue»; a burguesia monopolista nobilita-se mediante a fundação de «vínculos» ou morgadios territoriais, e em contrapartida restringe-se e concentra-se a transmissão dos morgadios. Cria-se, em 1761, o Colégio dos Nobres, para actualizar a cultura daqueles que o nascimento predestinara para os quadros diplomáticos e militares, instruindo-os em línguas vivas, ciências experimentais, matemáticas e ginástica. Sob o aspecto económico-social, como sob o aspecto cultural, a política pombalina é, essencialmente, a realização do programa mercantilista, defendido já desde fins do século XVII por Ribeiro de Macedo e os Ericeiras, e depois pelos estrangeirados que, directa ou indirectamente, vinham procurando actuar no destino do País, desde o tempo de D. João V. Vê-lo-emos quando estudarmos a literatura doutrinária desta época.

D. Maria I sobe ao trono, em 1777, na fase de recuo da crise económica portuguesa: a baixa de rendimento do ouro brasileiro é compensada pelo acréscimo em volume e valor de outros produtos do Brasil, nomeadamente do algodão, que em parte se reexporta, em parte alimenta um progresso da indústria têxtil. A política pombalina de fomento prossegue, embora os monopólios sejam em geral substituídos por um regime de concorrência. Formula-se mesmo, em dada altura, o problema de extinguir as restrições feudais à aquisição e exploração da terra, de que cerca de um terço se acumulara na posse das instituições religiosas. Por inícios do século XIX, o País equilibrava a sua balança de importações e exportações; o capitalismo dava os primeiros passos para a eliminação do artesanato em certas indústrias, nomeadamente na têxtil; Correia da Serra e outros fisiocratas, nas *Memórias económicas da Academia* (1.º volume, 1789), preconizavam a transformação do regime agrário feudal. Tal evolução geral é atalhada pelas Invasões Francesas, que põem fim a um século de neutrali-

dade portuguesa a todo o custo; em face do Bloqueio Continental imposto, as dependências do comércio atlântico forçam à opção a favor da Inglaterra. Entre os mais graves estragos das invasões conta-se o desmantelamento das unidades industriais mais adiantadas, e cuja reconstrução é depois impedida pela concorrência inglesa, beneficiada com a «revolução industrial» da máquina a vapor. À ocupação francesa sucedeu, aliás, a inglesa; os nossos aliados ditaram as condições de comércio que abriram os portos do Brasil aos seus produtos (tratados de 1810).

A Revolução de 1820, pronunciamento militar portuense e nortenho orientado por juristas e proprietários, e mais tarde influenciado por *comissões do comércio*, obedece à intenção, não apenas de expulsar Beresford e impor à monarquia uma constituição, mas também atingir a estrutura ainda feudal da economia, da organização administrativa, judicial e fiscal. Ao mesmo tempo, porém, os chefes da Revolução propunham-se fazer regressar ao seu antigo estatuto colonial o Brasil, que, em consequência de para ali se ter transferido a corte de D. João VI, se convertera em reino sob a coroa deste rei. Esta atitude e ainda o amadurecimento político da burguesia sul-americana, directamente apoiada nos concorrentes do nosso comércio transatlântico, determinam a revolução também liberal e, além disso, autonomista do Brasil (1822). Com as lutas liberais abre-se um novo capítulo da nossa história, tanto social como cultural e literária.

A difusão das Luzes; os estrangeirados

A contradição existente entre, por um lado, a estrutura da sociedade portuguesa e a cultura barroca peninsular, e, por outro lado, as exigências impostas pela concorrência internacional no campo económico e político, já, consoante vimos, havia sido sentida por homens como Mendes de Vasconcelos, Severim de Faria, na primeira metade do século XVII. Os próprios Jesuítas, como verificámos a propósito do padre António Vieira, não eram indiferentes à lição do seu grande adversário no Ultramar, a burguesia holandesa. E já relacionámos a doutrinação do mercantilismo feita por Duarte Ribeiro de Macedo com as medidas de fomento industrial que o 3.° conde de Ericeira, D. Luís Xavier de Meneses (1632-90), ao serviço de D. Pedro II, se viu forçado a tomar, para ocorrer à crise do rendimento nacional de fins do século XVII que medeia entre o ciclo do açúcar e o ciclo da mineração no Brasil.

O 4.° conde de Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses (1674-1743), é a primeira figura de relevo social em quem se torna patente o abrir de novos horizontes. Herdando um vivo interesse pelos problemas do fomento industrial, que transmitiu ao filho (5.° conde, D. Luís Inácio Xavier de Meneses), acolheu além disso a influência do frade teatino francês Rafael Bluteau, que foi o principal conselheiro técnico do pai, e que pode considerar-se um percursor de Verney. No seu palácio e sob o seu patrocínio organizam-se, cerca de 1696, as *Conferências Discretas e Eruditas*. Entre os participantes nestas contam-se membros da roda da *Academia dos Generosos*. Mais tarde, em 1717, após a extinção das *Conferências*, devida à sua carreira militar, funda nova instituição, a *Academia Portuguesa*, por seu turno precursora da Academia Real de História de 1720. Nas sessões destas sociedades as prendas literárias cultistas cedem, pouco a pouco, espaço a curiosidades mais sérias. Chegam a ser

criticados os torneios de engenho oratório e versificatório das academias barrocas e versam-se temas como o das *matemáticas pertencentes a cavalheiros*; Rafael Bluteau, Manuel de Azevedo Fortes, o próprio D. Francisco de Meneses distinguiram-se particularmente na divulgação de noções de mecânica celeste e terrestre, das classificações naturalistas e na formação de um novo conceito mais utilitário de cultura, com os seus corolários pedagógicos.

Um papel importante no incremento deste novo espírito é desempenhado pelas boas relações que a última fase da Restauração estabeleceu entre as cortes de Lisboa e Paris, as quais perduraram até à Guerra da Sucessão. Os trajos e até as noivas francesas estão em moda na aristocracia portuguesa, e já se erguem protestos contra isso e contra a francesia da fala. O padre Rafael Bluteau, graças ao ascendente que os serviços técnicos lhe deram sobre os Ericeiras, pôde formular contra a Escolástica uma primeira crítica cerrada, em que o racionalismo cartesiano e o experimentalismo inglês se ligam já, como em Fontenelle, à apologia dos «Modernos» e, como em Bayle, ao descrédito da teologia especulativa. No terreno literário, devem-se talvez a este frade teatino certos empreendimentos ainda isolados mas significativos: o 4.º conde de Ericeira faz, em 1697, uma tradução da *Arte Poética* de Boileau, que ficou inédita até 1793, e escreve uma epopeia sobre o conde D. Henrique, a *Henriqueida*, modelada pela *Henriade* de Voltaire.

O reinado de D. João V correspondeu à fase crítica na luta entre a Escolástica e as *Luzes*, que vão conquistando sempre novas posições ao abrigo das necessidades técnicas. As fortunas despendidas pelo Rei Magnânimo com o envio de bolseiros portugueses e o contrato de pessoal estrangeiro não se destinaram exclusivamente a elevar a arquitectura, as artes plásticas e decorativas, a música, os espectáculos cénicos à altura da sua majestade «Cristianíssima», com Patriarcal cardinalícia. Era indispensável ao decoro e segurança do Reino desenvolver certos ramos das indústrias de luxo e de guerra; à sua potência militar faltavam técnicos especializados na engenharia, na química e na balística; o problema da delimitação definitiva das fronteiras brasileiras exigia um grande rigor cartográfico, acontecendo que a determinação tradicional das longitudes, decisiva para a definição do Brasil, fora posta seriamente em causa pelos cartógrafos europeus mais competentes; as deficiências na preparação escolar dos médicos portugueses tinham-se tornado clamorosas.

Deve ter-se como significativa a curiosidade que rodeou a *passarola* de Bartolomeu de Gusmão; significativo que este homem, que o Santo Ofício acusou de judaizar às escondidas, tenha sido secretário particular de D. João V; significativo também que na confiança do monarca lhe sucedesse o irmão, Alexandre de Gusmão, que além de hábil político e diplomata, de economista competente, nos interessa como teórico do mercantilismo e apologista do classicismo literário francês, e cujas críticas à aristocracia de sangue, ao clero regular, e até ao absolutismo, saíram a pouco e pouco, ao longo do século XVIII, do segredo de uma roda de amigos para atingir a publicidade com a propaganda liberal. Preocupações e críticas análogas se encontram em dois dos principais diplomatas do *Magnânimo*: José da Cunha Brochado e D. Luís da Cunha. É o que se verifica nas *Memórias* do primeiro e sobretudo nas *Instruções Inéditas* e no *Testamento Político* do segundo. Inspirando-se na crítica do historiador galicano abade Fleury ao ultramontanismo e à ociosidade do clero regular, no mercantilismo colbertiano e, em geral, nas «luzes» da burguesia europeia mais adiantada, D. Luís da Cunha critica o absolutismo do próprio amo, o preconceito do sangue, a intolerância inquisitorial, a casuística jesuíta, o tratado de Methuen. Em suma, as responsabilidades diplomáticas e políticas de Alexandre de Gusmão, Brochado e D. Luís da Cunha, a consciência que elas

lhes deram da fragilidade militar e económica do Reino, apesar do comércio brasileiro, levaram-nos a criticar profundamente os próprios alicerces da cultura barroca joanina.

O fomento das Artes. Problemas pedagógicos

O Barroco, como expressão cultural do absolutismo, exigiu da parte de D. João V grandes cuidados na renovação das artes plásticas, rítmicas e cénicas — cuidados que, adequando-se à evolução dos estilos e das condições gerais, se prolongam nos reinados de D. José e D. Maria I. Quanto à música de capela, de câmara, e sobretudo de ópera, deve destacar-se o envio ao estrangeiro dos bolseiros António Teixeira e Francisco António de Almeida e o contrato do músico Domenico Scarlatti. D. José distinguir-se-á sobretudo na edificação de teatros de óperas. O de S. Carlos, devido à iniciativa de comerciantes de Lisboa, data de D. Maria I. A frutificação de tais esforços revela-se, pelo fim do século, na consagração europeia dos compositores Marcos Portugal e Domingos Bontempo, e da cantora Luísa Todi.

No domínio das artes plásticas, D. João V fez vir notáveis artistas, como Ludovice, Nazzoni, Azzolini, etc.; com os pensionistas que o monarca e outros mecenas sustentavam, criou-se uma Academia Portuguesa de Artes em Roma, que subsistiu, com largas intermitências, até ao fim do século. Assim se fez o pintor Vieira Lusitano; se puderam construir o Convento de Mafra, o aqueduto das Águas Livres, o edifício dos Clérigos no Porto, e outras obras que exigiam, além de enormes despesas, uma cuidadosa preparação de artistas especializados. As artes gráficas, a talha, a miniatura, a cerâmica, a pintura de azulejos, etc., foram analogamente estimuladas. A estas condições se deve a formação de homens como Machado de Castro, que executou a estátua de D. José e criou uma notável escola de ceramistas, e Eugénio dos Santos, o principal reconstrutor pombalino de Lisboa. No tempo de D. Maria, distingue-se Mateus Vicente, arquitecto da Basílica da Estrela. Domingos Sequeira e Vieira Portuense são bolseiros de Pina Manique, sob cuja intendência se cria a *Academia do Nu* e a *Aula Régia de Desenho e Figura*.

A reforma do ensino estava a tornar-se indispensável em vários planos sociais e graus de cultura; entre as próprias condições de subsistência da estrutura essencial da sociedade portuguesa do tempo, que era em geral o grande objectivo em vista, contavam-se a qualificação de certa mão-de-obra especializada, a adaptação dos Estudos Menores às necessidades da classe média, desenvolvendo o estudo da língua materna em detrimento das Humanidades clássicas, e o reajustamento escolar da aristocracia às novas exigências da sua função militar ou diplomática. Esta última condição viria a falhar, pois, em toda a Europa, só as circunstâncias especiais da Inglaterra (herança exclusiva do primogénito, destino comercial dos outros filhos) permitiriam à sua aristocracia que se aburguesasse o suficiente para atalhar uma queda catastrófica.

O *Curso* dos professores jesuítas *conimbricenses* de inícios do século XVIII, preocupado fundamentalmente com a incorporação do Humanismo letrado na Escolástica, pouco atentara nas ciências experimentais. Na verdade, como vimos, a especulação jesuíta peninsular só se mostrara original no que respeita à filosofia do Direito. Os padres Francisco Soares (Lusitano) e António Cordeiro, respectivamente por meados e pelos fins do século XVII, redigiram cursos de filosofia que procuraram tomar em linha de conta as contribuições dos cria-

dores da mecânica geral e celeste, mas utilizando-as apenas através de divulgadores e sobretudo de refutadores, e fora de qualquer espírito experimental e matemático. Mesmo assim, tais *modernos* foram abrangidos pelas condenações eclesiásticas que atingiram Galileu e Descartes. A resistência contra as inovações acentua-se desde meados do século XVII, através de sucessivas provisões régias, de edictos dos reitores, de proibições expressas e directrizes coercivas vindas da parte de provinciais e gerais na Companhia de Jesus. Soares Lusitano foi demitido, e António Cordeiro viu-se obrigado a retractar-se na edição de 1713 do seu *Curso*.

Mas novas condições de vida, quer dizer, sob o ponto de vista social, o desenvolvimento da classe média, impunham uma revisão dos Estudos Menores, no sentido, sobretudo, de se dar a primazia à expressão em vernáculo sobre a expressão em língua latina, como tinham tentado os Jansenistas em França, os Oratorianos em toda a parte, para não falar na revolução pedagógica ainda mais profunda de que um checo notável, Comenius, se fizera apóstolo. A Congregação de S. Filipe Néri, quase tão antiga como a Companhia de Jesus, mas introduzida em Portugal só no tempo de D. João IV por Bartolomeu do Quental, tornara-se em toda a parte mais permeável às tendências modernas, em virtude de uma maior flexibilidade de organização e doutrina.

É de notar, no entanto, que tal concorrência não punha profundamente em causa o espírito que animava a pedagogia jesuíta. Quando o estrangeirado Verney desencadear, em 1746, a polémica decisiva do Iluminismo contra a Escolástica, Oratorianos e outros sentir-se-ão também atingidos, vindo a tomar posição contra o inovador. A *Philosophia Aristotelica Restituta* do padre oratoriano João Baptista, que foi desde cerca de 1737 o primeiro e mais influente professor experimentalista dessa instituição na corte de D. João V, representa um esforço para harmonizar a física newtoniana com a metafísica aristotélica, embora contenha a descrição e até a ilustração de experiências científicas. Tal eclectismo entre a Escolástica e a Mecânica, e também entre o ultramontanismo e o regalismo em matéria de religião, valeu mais tarde aos principais oratorianos a animosidade de Pombal, embora um deles, o padre António Pereira de Figueiredo, tradutor da Bíblia, fosse o principal teólogo ao serviço do Marquês na sua política religiosa, com a *Tentativa Teológica* (1760) e a *Demonstração Teológica* (1769). O oratoriano Francisco José Freire foi, como veremos, o principal teorizador da Arcádia Lusitana, aliás estreitamente ligada ao Instituto das Necessidades. Entre os continuadores do P.ᵉ João Baptista distinguiu-se, já na segunda metade do século, o P.ᵉ Teodoro de Almeida, que entre outras obras escreveu uma *Recreação Filosófica* de tendência newtoniana.

Em 1746 publica-se em Nápoles uma obra que, apreendida pelo Santo Ofício ao desembarcar em Lisboa, reeditada nessa mesma cidade em 1747-49 (com a falsa indicação de impressa em Valença, 1746), e, ainda clandestinamente, em Lisboa, 1751 (com indicação do mesmo editor e lugar e o ano de 1747), inicia uma das polémicas mais extensas e prolongadas da nossa história cultural. Trata-se de uma série de 16 cartas, sob o título *Verdadeiro Método de Estudar para ser útil à República e à Igreja, proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal, exposto em várias cartas, escritas pelo R. P. Barbadinho da Congregação de Itália*, e que, à volta de problemas pedagógicos, fazem uma crítica radical da mentalidade escolástica então dominante na Península. A autoria, que procurou manter-se muito tempo encoberta, é de Luís António Verney (1713-90). A polémica à volta deste livro, que provocou escândalo, durou com intensidade até ao terramoto, prolongou-se até 1764 e passou a fronteira com a sua tradução castelhana em 1757-60. Adiante resumiremos o conteúdo desta obra, que teve uma

projecção incomparável no nosso século XVIII, não só quanto à orientação pedagógica, mas também quanto à ideologia filosófica e até à teoria literária.

Pombal e a execução da reforma pedagógica

A expulsão dos Jesuítas em 1759 impôs a Pombal a imediata reorganização dos Estudos Menores. Mediante um alvará datado de 1759-06-28, completado por uma carta régia de 1772-11-06, foram criadas pelas diversas comarcas do País 1758 cadeiras autónomas de Latim, Grego, Retórica e Filosofia num primeiro esboço, ainda fragmentário e insuficiente, do ensino laico e oficial. No mesmo ano surge a Aula do Comércio, embrião do ensino comercial; em 1761, o Colégio dos Nobres, segundo recomendações de M. Pina e Proença, de Verney e sobretudo de Ribeiro Sanches, sendo esta a primeira criação pedagógica pombalina que põe em prática recomendações como a primazia no estudo do Português sobre o Latim, a necessidade de línguas vivas, das ciências algébricas e experimentais, exercícios físicos, noções práticas, etc. Em 1770 criou-se a *Junta de Providência Literária*, para preparar a mais notável das reformas universitárias portuguesas; entre os seus membros, além de Pombal, contam-se alguns dos mais brilhantes espíritos do tempo, como D. Francisco de Lemos (reitor), Seabra da Silva e Frei Manuel do Cenáculo de Vilas Boas. A Junta principiou por redigir um requisitório contra o ensino jesuíta, o *Compêndio Histórico*, acompanhado de um *Apêndice* que o completa sob os aspectos não pedagógicos. Em 1772, finalmente, saíram à luz os novos Estatutos da Universidade de Coimbra.

O método de comentários e de disputas formalistas e o uso de *postilas* (sebentas) são formalmente banidos. O essencial dos cursos é resumido em compêndios, para evitar a dispersão, e o mestre expõe por dedução matemática ou por indução experimental. A história das ciências deverá acompanhar o seu aprendizado. A tendência experimentalista concretiza-se num Horto Botânico, num Museu de História Natural, num Teatro de Filosofia Experimental (isto é, um Laboratório de Física), num Laboratório Químico, num Observatório, num Teatro Anatómico, num Hospital Escolar. A interpretação do Direito obedece a dados históricos e filosóficos, distinguindo-se agora o Direito Português do Direito Romano, que só indirectamente interessa. Reage-se em Medicina contra o vitalismo galénico, só se admitindo explicações mecânicas. A Faculdade das Artes, aquela que anteriormente iniciava os estudantes no espírito das disputas praticamente inverificáveis, é substituída pela de «Filosofia», de cunho naturalista. Cria-se, enfim, a Faculdade de Matemática, cuja frequência se torna obrigatória, durante mais ou menos tempo, para os candidatos aos cursos finais.

Embora as inovações não pudessem passar logo todas dos Estatutos para os factos, esta reforma foi, talvez, o que de melhor criou a administração pombalina. Certos excessos na redacção do *Compêndio Histórico* e na reacção contra o aristotelismo escolástico, como, por exemplo, a eliminação de uma breve referência elogiosa a Aristóteles num dos compêndios adoptados, tornam-se mais compreensíveis, se nos lembrarmos da dureza com que se travou a polémica do *Verdadeiro Método*. É claro também que esta, como as outras reformas pombalinas, não podia superar os limites do *despotismo esclarecido*. A *Mesa Censória*, embora incomparavelmente mais latitudinária que a censura inquisitorial, exclui certas obras de

Bayle, Hobbes, Espinosa, Voltaire, La Mettrie, J. J. Rousseau e outros, consideradas particularmente subversivas.

Da morte de D. José até às invasões napoleónicas, as reformas relativas à instrução pública quase não passam de consolidações, retoques e prolongamentos da obra pombalina, sobretudo no campo técnico. Salientemos a *Academia Real da Marinha* (1779) e a *Casa Pia* (1780). Assinalemos também a criação da *Biblioteca Nacional*, em 1796 (D. João V já valorizara a biblioteca do Paço, criara a de Mafra e dotara magnanimamente a de Coimbra, dando-lhe um novo edifício).

A Academia das Ciências

A mais importante instituição cultural criada na sequência da reforma pombalina da universidade foi a *Academia das Ciências*. A sua fundação, em 1779, pelo duque de Lafões e pelo abade Correia da Serra, obedece ao propósito de coordenar e estimular os trabalhos de investigação e de manter a Universidade e a administração em dia com os progressos científicos e literários do mundo culto. Tal propósito deve ter-se definido graças à longa estadia dos seus fundadores nalguns dos centros culturais mais adiantados na Europa, e à pressão das necessidades técnicas, económicas e culturais sobre os governantes e sobre o ensino superior. A Academia recebeu os privilégios de usar o título de Real, de ter imprensa privativa, de ficar isenta de censura, e pôde reunir uma biblioteca que ainda hoje é das mais importantes do País. Dividia-se em três secções, correspondentes às ciências experimentais, às ciências matemáticas e às belas-letras.

O período verdadeiramente fecundo desta instituição estende-se até ao tempo de Herculano, que foi seu secretário. Entre as suas publicações de tomo sobressaem as *Memórias Económicas* (1789-1815) e as *Memórias de Agricultura* (1787-1791), ligadas especialmente ao movimento fisiocrático do tempo de D. Maria I a que já fizemos referência, as *Memórias de Literatura* (1792-1839), os *Livros Inéditos de História Portuguesa* (1790-1824), o *Corpo Diplomático Português*, *Portugaliae Monumenta Historica*, etc.

Eis alguns dos académicos mais notáveis do período que estamos estudando: Frei Manuel do Cenáculo (1724-1814), que fora dos principais colaboradores de Pombal; António Ribeiro dos Santos (1745-1818), que estudou a cultura hebraica e as origens da imprensa em Portugal; Francisco Alexandre Lobo, autor de diversas monografias históricas; António Caetano do Amaral (1747-1819), investigador das antiguidades lusitanas; João Pedro Ribeiro (1759-1839), a quem se deve a especialização dos estudos diplomáticos, paleográficos e esfragísticos no campo da história de Portugal, mestre de Herculano; Frei Francisco de S. Luís (Cardeal Saraiva — 1766-1845), filólogo e erudito; Frei Fortunado de S. Boaventura (1778-1844), que coligiu importantes fontes históricas e documentos literários arcaicos, e reviu os trabalhos da historiografia alcobacense, de que é o último representante notável; Frei Joaquim Santa Rosa Viterbo (1744-1822), autor do conhecido *Elucidário* de arcaísmos (1798); Pascoal José de Melo Freire (1738-1798), criador da história do direito pátrio, que correspondeu às necessidades da cátedra fundada por Pombal. Podemos ainda nomear o célebre botânico Félix de Avelar Brotero (1744-1829), cuja obra contudo foi produzida em grande parte no exílio, em virtude de se ter tornado suspeito a Pina Manique.

Bibliografia

História geral

- Mousnier, R./Labrousse, E./Bouloiseau, M *Le XVIIIe Siècle, l'Époque des Lumières (1715-1815)*, t. V de *Histoire Générale des Civilisations*, P U F , 1959
- Durand, Georges. *États et Institutions (XVI-XVIII siècles)*, A Colin, Paris, 1669 Bluche, François *Le Despotisme Éclairé*, Fayard, Paris, 1968 (Insere o reformismo pombalino em perspectiva geral europeia.)
- Stephen, Leslie *English Literature and Society in the Eighteenth Century*, Londres, 1949 (1.ª ed 1904)
- Trevelyan, G M. *Illustrated English Social History*, vols 2 e 3, Pelican Books
- Chaunu, Pierre. *A Europa das Luzes*, I e II, Col «Imprensa Universitária», Estampa, 1985
- Erhard, J. B./Geich, J B *et alii*: *Que es la Ilustración?*, Madrid, 1988.

História cultural e literária

- Vejam-se os manuais de literaturas estrangeiras indicados no final deste livro.
- Hazard, Paul: *Crise da Consciência Europeia*, trad. e notas de Óscar Lopes, Lisboa, 1948, col. «Marcha da Humanidade», e *La Pensée Européenne au XVIIIe Siècle de Montesquieu à Lessing*, 3 vols., Paris, 1946, reed. 1963
- Höffding, H: *Histoire de la Philosophie Moderne*, Paris, Alcan.
- Gettel, Raymond: *História das Ideias Políticas*, trad portuguesa, Inquérito, Lisboa, 1936.
- Fabre, Jean *Stanislas-Auguste Poniatowski et l'Europe des Lumières*, ed Belles Lettres, Paris 1952, e *Lumières et Romantisme· énergie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, ed Klincksiek Paris, 1964 (Um dos principais especialistas do Iluminismo europeu.)
- Pomeau, René· *L'Europe des Lumières*, ed Stock, Paris, 1966.
- Launay, M./Mailhos, G · *Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle*, Bordas, Paris, 1968
- Medina, João· *Ensaios sobre o Iluminismo*, in «Vértice», 26, desde n.º 274-5, Jul -Ag 1966

Antologia escolar acessível de textos das Luzes:

- Biedermann, A *La Philosophie des Lumières*, Nouveaux Classiques Larousse, 2 vols , 1969

Condições históricas portuguesas

- *História de Portugal*, ed. de Barcelos, vol. VI.
- Marques, A. H. de Oliveira: *História de Portugal*, 2.ª ed., 1975.
- Azevedo, João Lúcio de: *O Marquês de Pombal e a sua Época*, 2.ª ed., com emendas, 1922 Rio de Janeiro; e *Épocas de Portugal Económico*, 2.ª ed , 1942, caps. VI e VII.

- Azevedo, Julião Soares de: *Condições Económicas da Revolução Portuguesa de 1820*, Lisboa, 1944 (que, a despeito do título, é sobretudo uma síntese de história económica portuguesa). Dados corrigidos em Tengarrinho José: *Movimentos Populares Agrários em Portugal*, 2 vols., Europa--América, 1994; e Pereira, Miriam Halpern: *Das Revoluções Liberais ao Estado Novo*, Editorial Presença, 1994.
- Godinho, Vitorino Magalhães: *Prix et Monnaies au Portugal*, 1750-1850, Paris, 1955, e alguns dos estudos incluídos em Ensaios, II, 1968, e em *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, 4.ª ed., Arcádia, Lisboa, 1980, com sínteses que abrangem a época aqui focada.
- Santos, Fernando Piteira: *Geografia e Economia da Revolução de 1820*, Lisboa, 1962
- Macedo, Jorge de *A Situação Económica no Tempo de Pombal — Alguns Aspectos*, Porto, 1951, 3.ª ed. aum., Gradiva, 1989; *Problemas de História da indústria portuguesa no séc. XVIII*, Lisboa, 1963, *O Bloqueio Continental. Economia e Guerra Peninsular*, Lisboa, 1962; *O Mercantilismo em Portugal. O Tratado de Methuen*, Lisboa, 1966.
- Silbert, Albert *Le Portugal Méditerranéen à la fin de l'ancien régime (XVIIIe siècle — début du XIXe siècle) Contribution à l'histoire agraire comparée*, vols. I e II, Paris, 1966.
- Sideri, Sandro *Comércio e Poder — Colonialismo Informal nas Relações Anglo-Portuguesas*, trad. port., Cosmos, Lisboa, 1977
- França, José-Augusto Lisboa Pombalina e o Iluminismo, 2.ª ed. rev. e aum., Bertrand, 1977, *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitectura Pombalina*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1978
- Alcochete, Nuno Daupias d' *Bourgeoisie Pombaline et Noblesse Liberale au Portugal — Iconographie d'une famille franco-portugaise*, ed. Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1969
- Chaves, Castelo Branco *Os Livros de Viagens em Portugal no séc. XVIII e a sua projecção europeia*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. Para inícios do séc. XIX há os minuciosos apontamentos de viagem de Tollenare, L. F. de *Notes dominicales prises pendant un voyage en Portugal et au Brésil en 1816, 1817, 1818*, 2 vols., P. U. F., Paris, 1971-72 (o 1.º vol. é o que directamente interessa a Portugal com desenvolvida e rigorosa anotação de Léon Bourdon)
- Outros testemunhos de viajantes estrangeiros Gorani, G. *Portugal, a Corte e o País, nos anos de 1765 a 1767*; Costigan, A. W. *Cartas sobre a Sociedade e os Costumes de Portugal, 1778-1779*; *Portugal nos séculos XVII e XVIII Quatro testemunhos*, ed. Lisóptima, 1990 Santos, Piedade Braga/ Rodrigues, Teresa S./Nogueira, Margarida Sá. *Lisboa Setecentista vista por estrangeiros*, Livros Horizonte, 1987
- Krauss, Werner *Die Aufklärung in Spanien, Portugal und Latein-amerika*, W. Fink Verlag, Munique.
- *Pombal Revisitado*, 2 vols., Estampa, Lisboa, 1984, e *Marquês de Pombal* — bibliografia e iconografia, Bibl. Nacional, 1982 (publicações comemorativas do 2.º centenário)
- Ver ainda, para inserção do séc. XVIII numa perspectiva geral da história de Portugal, as sínteses de vários autores incluídas em Ferreira, M. Emília Cordeiro (coordenadora) *Reflexões sobre História e Cultura Portuguesa*, Instituto Português do Ensino à Distância, Lisboa, 1985.

Instituições e renovadores de cultura em Portugal

- Cidade, Hernâni Lições de Cultura e Literatura Portuguesa, 2.º vol., 7.ª ed., Coimbra, 1985; *Lições de Cultura Luso-Brasileira — Épocas e Estilos*, Rio, 1960.
- Braga, Teófilo: *História da Universidade de Coimbra*, tomo III, Lisboa, 1898

- Cortesão, Jaime: *Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid*, Parte I, tomo I, Rio de Janeiro, 1951 (Há um extracto do capítulo que mais nos importa no vol. da col. «A Obra e o Homem» dedicado a Jaime Cortesão, organizado por Óscar Lopes) Há uma ed. recente das *Cartas* de Alexandre de Gusmão que importa para o conhecimento das ideias e acção administrativa deste iluminista, com introd de Andrée Crabbé Rocha, IN-CM, 1981
- Dias, José Sebastião da Silva. *Portugal e a Cultura Europeia (sécs. XVI a XVIII)*, Coimbra, 1953; *Pombalismo e Projecto Político*, in *Cultura — História e Filosofia*, vol. I, 1982, pp. 45-114, e II, 1983, pp 185-318
- Carvalho, Rómulo de: *História da Fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa (1761-1772)*, Coimbra, 1959; *Apontamentos sobre Martinho de Mendonça de Pina e Proença (1693-1743)*, sep. de «Ocidente», vol. 65, 1963
- Monteiro, Ofélia Milheiro Caldas Paiva. *No alvorecer do «Iluminismo» em Portugal D Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde de Ericeira*, sep. da «Revista de História Literária de Portugal», ano I, vol. I, Coimbra, 1962, completada em vol. com data de 1965. *O Diário de D Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde de Ericeira*, 1731-33, publicado em «Biblos», vol. 18, tomo II, 1943, pp 1-215, contém dados importantes sobre os movimentos culturais da aristocracia numa fase importante
- Martins, António Coimbra. artigos *Estrangeirados, Iluminismo e Luzes* no *Dicionário de História de Portugal*. (O último, mais desenvolvido, é um minucioso sumário de tópicos reformistas extraídos de obras portuguesas iluministas de variados domínios, algumas praticamente esquecidas, ampla bibliografia nacional e estrangeira)
- Andrade, António Alberto de *Verney e a Cultura do seu Tempo*, in «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1966 (Obra básica, tem ampla bibliografia)
- Ferreira, José Esteves *O pensamento político em Portugal no século XVIII — António Ribeiro dos Santos*, ed da IN-CM, 1983
- Hespanha, António Manuel *Prática Social, Ideologia e Direito nos sécs. XVII a XIX*, in «Vértice», 340-1-2, 1972, *História das Instituições (épocas medieval e moderna)*, Almedina, Coimbra, 1982, Quarto volume da *História de Portugal* de José Mattoso, 1993 (Círculo de Leitores), dir de A M Hespanha, também autor de *As Vésperas de Leviathan — Instituições e poder político em Portugal — séc XVIII*, ed. rev , 1994, Almedina, Coimbra
- Ramos, Luís A. de Oliveira: *Sob o Signo das «Luzes»*, IN-CM, 1988
- E, de um modo geral, os estudos mencionados na bibliografia do capítulo seguinte

Capítulo II

Doutrinários das «Luzes» em Portugal

LUÍS ANTÓNIO VERNEY

O mais notável e influente dos doutrinários portugueses do século XVIII é o P.[e] Luís António Verney (n. Lisboa, 1713-07-23 — f. 1792-03-20), não só pelo *Verdadeiro Método de Estudar* a que já aludimos, mas também por outras obras.

Português, mas com ascendentes franceses, Verney foi discípulo quer dos Jesuítas quer dos Oratorianos nos Estudos Menores, formou-se em Artes pela Universidade de Évora, donde partiu para Roma a completar os estudos e tentar a sorte. A sua costela francesa (de uma família burguesa de Lião) e a sua longa permanência em Itália, juntamente com uma extraordinária capacidade de assimilação cultural, contribuíram decerto para que viesse a conceber a aspiração de se tornar mentor de uma ampla reforma da mentalidade em Portugal, onde tentou (com muito menor originalidade) desempenhar um papel comparável ao que Muratori e Genovesi exerciam nas cortes italianas de Módena e Nápoles.

Feito arcediago de Évora ainda com Ordens Menores, membro da Arcádia de Roma, o seu programa não transcendia as possibilidades de um «déspota esclarecido», como D. João V e depois D. José lhe devem ter parecido: a reforma necessária reduzir-se-ia, primariamente, a um problema legislativo. Não restam grandes dúvidas de que recebeu do primeiro desses reis uma «particular ordem de iluminar a Nação em tudo o que pudesse», o que deve relacionar-se, não apenas com a publicação do *Verdadeiro Método de Estudar*, mas ainda com a preparação de uma longa série de manuais didácticos para o ensino médio e superior. No entanto, neste como noutros casos semelhantes (já vimos, por exemplo, o de Castro Sarmento), o apoio dos governantes mostrou-se muito inconstante, sujeito a intrigas e incompreensões mesquinhas. Foi feito cavaleiro da Ordem de Cristo e secretário do embaixador em Roma,

mas este mandou-o prender, esbulhar dos bens e obrigou-o a exilar-se perto de Pisa. Endividou-se para publicar os folhetos de resposta aos impugnadores do *Verdadeiro Método* e alguns dos seus manuais didácticos, ao sabor do acolhimento ocasional que eles iam recebendo na universidade pombalina e nas de Itália. Em 1765-66 vemo-lo sustentando uma interessante correspondência em italiano (oito cartas, ao todo), parece que com um funcionário da Secretaria dos Negócios Estrangeiros, para, entre outras recomendações, sugerir dois extensos programas legislativos.

Nessas oito cartas notáveis insinua-se amiúde que os reis não são donos, mas simples administradores que só se justificam pelo progresso material e espiritual que trazem aos povos; que o trabalho governativo deve executar-se com o assentimento da opinião pública e com o espírito de colaboração e de crítica recíproca entre os seus responsáveis, devido à «ineficácia da mente humana para ver tudo por si». Preconiza a regulamentação laica da Inquisição, com extinção dos autos-de-fé, dos processos secretos, tormentos, delações por judaísmo e condenações irrisórias por pacto com o Diabo; a simplificação da Censura; o barateamento do crédito à pequena agricultura e à indústria; a laicização do professorado; medidas para restringir o clero regular e as suas propriedades; a simplificação, barateamento e racionalização da justiça; o ensino primário obrigatório, até nas pequenas povoações; incentivos legais a favor do espírito associativo; o desencorajamento legal dos preconceitos linhagistas e rácicos; etc. Neste campo genérico, tal como no da pedagogia, pode dizer-se que o marquês de Pombal foi o executor do programa de Verney e, em geral, dos «estrangeirados», na medida em que tal programa não excedia as condições sociais e ideológicas do absolutismo pombalino, com o seu conceito novo de aristocracia dirigente. No entanto, quando da morte de D. José, Verney, já envelhecido e gasto, sente-se com o direito de apresentar uma *Relação* das perseguições e ingratidões que sofreu por parte dos ex-dirigentes. Antes de morrer, recebe uma pensão anual, é elevado a sócio correspondente da nova Academia Real das Ciências e a deputado honorário da Mesa de Consciência e Ordens, compensações tardias dos seus esforços de «iluminação» do País.

Além do *Verdadeiro Método de Estudar*, de um seu resumo, ou *Sinopse*, publicado em francês e latim, de quatro folhetos polémicos em sua defesa, de numerosa correspondência para D. José, personalidades influentes e intelectuais como Muratori, parece ter produzido, e em grande parte publicado, uma série de manuais escolares que abrangem todos os estudos médios e superiores, com excepção de Medicina. A edição, em 1751, da sua *Lógica* provocou também polémica por parte dos Jesuítas.

As ideias pedagógicas de Verney

Como já ficou apontado, o propósito essencial do *Verdadeiro Método de Estudar* é a crítica das instituições pedagógicas tradicionais, então dominadas pelos Jesuítas e impregnadas de espírito escolástico. Verney percorre os diversos graus do ensino, que eram então: *a)* a aprendizagem prática da língua materna; *b)* a *Gramática*, isto é, o estudo da Língua Latina (três anos em teoria); *c) Humanidades* (dois anos, segundo a *Ratio Studiorum* jesuíta), Grego e Hebraico, o que na prática se reduzia, em geral, a dois anos de *Latinidade*; *d) Retórica*, isto

é, composição literária e análise de textos literários em latim (dois anos normalmente); *e) Filosofia*, ou seja, estudo dos tratados filosóficos e científicos de Aristóteles (três ou quatro anos); *f)* as quatro faculdades superiores: Teologia, Direito Canónico, Direito Civil, Medicina. A alínea *a)* constituía o ensino elementar; as alíneas *b), c)* e *d)* constituíam os Estudos Menores; as alíneas *e)* e *f)* constituíam o ensino superior, devendo a *e)* considerar-se como preparatória.

Segundo esta ordem, a Carta I de Verney estabelece a norma de que se principie a exercer análise gramatical na língua materna, e não na latina, como geralmente se fazia; preconiza uma ortografia radicalmente sónica, à maneira do italiano (é a ortografia usada no *Verdadeiro Método*); requer o banimento dos vocábulos obsoletos, e, por outro lado, a introdução de vocábulos necessários à expressão abstracta, como «pensar», «juízo», «entendimento», «talento», nos significados com que de facto acabariam por consagrar-se. As cartas II-III versam o ensino do Latim, criticando o método predominante gramatical, e especialmente a Gramática do padre Manuel Álvares (redigida em latim e tão complexa, que o seu uso exigia a preparação de numerosos *cartapácios* e *explicações* complementares), e a preocupação de usar exclusivamente o Latim como instrumento escrito e oral de cultura.

Quanto ao ensino das Humanidades, as cartas IV-V, além dos estudos hebraicos para os teólogos, e de estudos helenistas para teólogos, médicos e juristas (estudos que tinham decaído muito em Portugal), apontam a necessidade de aprender nas escolas as línguas modernas de cultura adiantada, que se generalizavam cada vez mais, recomendando em especial o Francês e o Italiano.

No domínio do Direito Civil e Canónico, Muratori inspira a Verney o desejo de profunda racionalização e simplificação dos códigos e dos processos jurídicos, no sentido de os aproximar do Direito Natural. Daí a sua crítica ao preconceito quase feiticista a favor do Código Justiniano ou do Decreto de Graciano, cujas ambiguidades, omissões e limitações de condicionalismo histórico denuncia.

Quanto à Medicina (Carta XII), Verney parte da crítica ao verbalismo da filosofia escolástica, e principalmente à teoria dos espíritos que, segundo Galeno, animavam as funções biológicas. O atraso da medicina protuguesa era grave: reiterara-se por início do século XVIII a velha proibição de praticar a observação anatómica em cadáveres humanos, retrocedendo-se assim relativamente ao Estatuto Conimbricense de 1597, e por isso (diz Verney) todo o aprendizado se fazia sobre dois carneiros que anualmente se abriam para o efeito; quase não havia prática hospitalar ou outra para os futuros médicos e cirurgiões; certas operações eram confiadas a barbeiros-sangradores.

Como remate, na Carta XVI, além de fornecer informações mais precisas sobre todo o currículo escolar geral, Verney aponta diversas necessidades em matéria de instrução: deveriam existir escolas elementares «em cada rua grande ou ao menos bairro»; deveriam proibir-se praxes goliardescas e medievais, como a perseguição aos caloiros e o espavento conferido aos actos de graduação universitária; a universidade e qualquer estudo público teriam a porta aberta a quem quer que quisesse assistir às aulas; a preparação do baixo clero mereceria mais cuidados; era preciso criar um colégio para nobres.

Particularmente notável é o que diz acerca das vantagens de se instruírem as mulheres: «Pelo que toca à capacidade, é loucura persuadir-se que as mulheres tenham menos que os homens». A instrução feminina seria preciosa para poderem ser boas educadoras, governar bem a casa, elevar-se mentalmente, e ainda por mais esta razão: «Persuado-me que a maior

parte dos homens casados que não fazem gosto de conversar com as mulheres, e vão a outras partes procurar divertimentos pouco inocentes, é porque as acham tolas no trato; e este é o motivo que aumenta aquele desgosto que naturalmente se acha no contínuo trato do marido e mulher». Em Portugal, diz Verney, «os homens quase as consideram como animais de outra espécie».

As ideias de estética literária de Verney

Vamos agora extrair do *Verdadeiro Método de Estudar* a doutrina que mais directamente interessa à arte literária. Encontramo-la especialmente tratada nas cartas V, VI, referentes ao ensino da Retórica, e na VII, que tem como assunto a pedagogia da Poética.

Quanto ao ensino da Retórica (cartas V e VI), Verney critica a concepção barroca segundo a qual a Retórica consistiria no rebusque de afectação e singularidade; a Retórica era, sim, indispensável, mas como «perspectiva da razão» baseada em «exacção e propriedade», isto é, como arte de nos exprimirmos ordenada e convincentemente. Passa em revista numerosos exemplos tirados da eloquência académica e, principalmente, da eloquência sagrada portuguesa, sobretudo do padre António Vieira, para denunciar o raciocínio superficialmente alegórico e analógico, as subtilezas sofísticas na interpretação de passos bíblicos isolados do texto, o abuso das «prefigurações». Depois de expor uma classificação fundamental das figuras, dos estilos e dos ornamentos do discurso, o autor remata este assunto com uma apreciação de conjunto, desfavorável, sobre a obra e personalidade do padre António Vieira.

Mais importante, para o nosso ponto de vista, é a carta VII. Verney toma, perante a poesia, uma posição que é, fundamentalmente, a do horacianismo clássico e francês e do Iluminismo, mas deixando-se conduzir a contradições que Boileau, Muratori ou Luzán haviam procurado ladear. Segue-os tomando como ponto de partida a teoria aristotélica da mimese, e sustenta que a poesia, como qualquer forma de arte, não passa de uma reprodução da natureza dentro das condições de um material artístico determinado, nomeadamente o material linguístico: «a poesia é uma viva descrição das coisas que nela se tratam». Está ainda dentro da teoria clássica quando identifica os «ditames da natureza» com os da «boa razão», afirmando: «um conceito» que não é justo nem fundado sobre a natureza das coisas não pode ser belo». No entanto, Verney põe reservas à imitação dos Antigos, que para Boileau resulta como corolário da imitação

da natureza, da qual eles haveriam sido os imitadores por excelência: «ainda que fossem os nossos mestres, não os devemos seguir com os olhos fechados, mas abraçar neles o que não repugna à boa razão».

Seriam duas as faculdades características do poeta: «engenho e juízo», quer dizer, inspiração e senso crítico. O racionalismo rígido, mecanicista, de Verney não se limita a repreender as «parvoíces» ou «rapaziadas» barrocas, como os acrósticos, os consoantes forçados, os cronogramas, os ecos, labirintos, etc.; não se contenta com proscrever tudo o que seja obscuro, inverosímil ou «arrastado», mas, em nome da coerência da crença cristã, condena mesmo o uso da mitologia, salvo em poemas burlescos, e sustenta que «o que nada significa em prosa, muito menos significa em verso». Sente-se que Verney não sabe como arrumar a poesia no seu mundo só mobilado de utilidades e de evidências geométricas, em que à intuição e à afectividade mal se reconhece um papel coordenado ao lado da razão. Tal perplexidade revela-se bem ao dizer que a poesia «nada mais é que uma eloquência mais ordenada», o que afinal a não distingue da «falsa Retórica», a Retórica redundante, que anteriormente opusera à «verdadeira Retórica» («arte de persuadir»). E volta a revelar-se no facto de sustentar a tese de inutilidade da poesia: «não é coisa necessária na República; é faculdade arbitrária e de divertimento» — o que se opõe ao ponto de vista clássico de Aristóteles, Horácio, Boileau, Muratori, Rollin, Luzán, etc., que Cândido Lusitano, na *Arte Poética*, retoma, polemizando ostensivamente com Verney.

O radicalismo do Barbadinho, neste ponto, corresponde, melhor do que a tese tradicionalmente clássica, ao fundo da ideologia iluminista; o século XVIII é reconhecidamente pobre de poesia, pouco propenso a emocionar-se em literatura fora da comédia ou da novela moralista de costumes — um século de versos directa e indirectamente doutrinários ou então de *marivaudage*, análise dos meandros do amor, até à altura em que surgem J. J. Rousseau, o sentimentalismo, o *Sturm und Drang*. De resto, em Verney não se trata apenas de uma perplexidade doutrinária; há nele também ou uma excessiva presunção didáctica, ou uma notória incapacidade de adequar a sua análise crítica ao nível das obras que critica.

Assim acontece quando aplica aos mais célebres sonetos de Camões, *Sete anos de pastor Jacob servia* e *Alma minha gentil*, a mesma bitola de exigências que impõe às poesias de Jerónimo Baía e António das Chagas, como se a ambiguidade do adjectivo «longo» no desfecho do primeiro soneto e a do advérbio «cedo» no desfecho do segundo se pudessem pôr no plano dos trocadilhos formalistas. A mesma presunção, a mesma rigidez mecanicista de análise se verifica nas considerações que exprime a propósito de *Os Lusíadas*. As suas

observações seriam sem dúvida pertinentes, se viessem enquadradas num juízo de valor que tivesse em conta as intenções mais subtis do poeta e as suas condições históricas. Verney pensa, por exemplo, que Camões «errou [...] em não sustentar sempre o carácter e grandeza do seu herói, que baixa sensivelmente no canto VIII, do meio para diante»; critica o carácter colectivo e complexo daquilo que o poeta se propõe cantar; etc. Tais juízos são aceitáveis apenas na medida em que o poema camoniano seja aferido pelos moldes homéricos da epopeia e, como de facto vimos, tal equívoco existe no próprio espírito de Camões; mas Verney (como antes dele Galhegos, o espanhol Nicolau António, os franceses Moreri, Rapin e Voltaire) não vê o que Camões insuflou de novo num género já academizado. Encara a epopeia como uma categoria natural e fixa da arte literária. A mesma incompreensão manifesta a propósito da comédia espanhola, aferindo-a, é claro, por uma concepção francesa da comédia clássica.

Verney contribuiu fortemente para o descrédito que atingiu duramente mais de um século a poesia barroca. Esta, e especialmente a de Góngora, veio a ser reabilitada no século XX e reconhecida como precursora dos simbolistas e correntes que se lhes seguiram. De qualquer modo, como notámos, a teoria verneyiana da palavra e do discurso é inadequada à poesia, tal como hoje a apreciamos.

Ideário filosófico de Verney (cartas VIII-XI)

O espírito de Verney está formado dentro do agnosticismo de Locke, e por isso elimina dos quadros do conhecimento válido e do currículo escolar tudo aquilo que designa como «Metafísica». Deve notar-se que tal repúdio da Metafísica não exclui uma sumária fundamentação da Lógica e do Direito Natural, além de uma também sumária demonstração da existência de Deus e da Alma, em moldes que no século XIX se considerariam manifestamente «metafísicos», embora, dentro da sua difícil posição de iluminista católico, Verney tenda a aceitar os dogmas religiosos por um simples acto de fé que nada tem que ver com o conhecimento científico, negando validade a qualquer esforço escolástico de os racionalizar. O seu conceito iluminista da Filosofia define-se em frases como: «Filosofia é conhecer as coisas pelas suas causas, ou conhecer a verdadeira causa das coisas». Noutra definição dada por Verney está ainda mais claro o agnosticismo lockiano, embora às preocupações científicas se acrescentem preocupações éticas: «A Filosofia é o conhecimento das coisas que há neste mundo [repare-se bem: *neste mundo*] e das nossas mesmas acções e modo de as regular para conseguir o seu fim». Há que ter em conta que, segundo a sistematização pedagógica medieval, ainda vigente na época de Verney, se entendia por «filosofia» o estudo da parte científica da obra de Aristóteles.

Verney, como teoricamente Newton, repele as «hipóteses» na ciência, e afirma: «Este é o sistema moderno — não ter sistema». Deve também considerar-se como caracteristicamente iluminista a concepção cartesiana de que os fenómenos biológicos se reduzem inteiramente aos mecânicos. O nosso autor, por influência da descoberta da circulação do sangue por Harvey, exprime tal concepção nos seguintes termos: «o corpo do animal é uma máquina hidráulica maravilhosa, a qual pode viver muito bem sem alma inteligente». A verdade é que tal mecanicismo representa uma fase científica superior à do animismo de Galeno, contra o qual reage, e a sua estreiteza só viria a ser ultrapassada com a química orgânica, o transformismo e outros progressos científicos do século XIX.

Na condenação da Escolástica atinge Verney muitas das suas expressões mais eloquentes. Repare-se, por exemplo, neste juízo global:

> «Este é o comum vício dos Aristotélicos: toda a sua Física é mistério; são altíssimas contemplações, cobertas com o véu de palavras pouco comuns e fora do significado usual. Se V. P. traduz em português uma opinião peripatética, perde metade da sua força; se a chega a explicar e lhe pede a razão de cada parte, perde-a toda.»

Ideário social de Verney

As cartas XI, XIII, XIV, XV ocupam-se da Ética, Direito Civil e Canónico e Teologia: trata-se de assuntos contíguos, embora Verney se cinja sempre à ordem então convencional. O alicerce em que toda a sua exposição assenta é a teoria da existência de um Direito Natural e das Gentes, compreensível pela razão independentemente da Revelação divina, segundo o pensamento de Grócio e Puffendorf.

O cunho burguês da sua Ética manifesta-se numa acerada crítica da nobreza de sangue: «Os homens nascem todos livres e todos são igualmente nobres [...]. Os homens insignes é que são os verdadeiros nobres». Frisa que o prestígio da fidalguia titular mal ultrapassava fronteiras, «não assim os cargos e o dinheiro, que sempre conseguem a mesma estima».

Significado do «Verdadeiro Método»

No seu conjunto, o *Verdadeiro Método de Estudar* apresenta um certo número de características notáveis. Em primeiro lugar, a linguagem é franca, objectiva, sem rodeios nem incidências de humor: chama «parvoíce», «rapaziada», «ignorância», «idiota» ao que lhe parece. Depois, mede todas as questões pedagógicas segundo o critério da utilidade prática, o rendimento social efectivo dos estudos. Não tem qualquer preconceito exclusivista de superioridade, nem do trabalho intelectual relativamente ao manual, nem da inteligência masculina relativamente à feminina, e por várias vezes exprime a convicção de que, nas mesmas condições de vida e de escolaridade, negros ou ameríndios valeriam como brancos.

A sua preocupação de formular os problemas de um modo impessoal, sem ferir susceptibilidades particulares, de expor com clareza, de ministrar indicações úteis (por exemplo, a bibliografia crítica como remate de cada assunto) autenticam uma profunda convicção de propósitos. A sua condição de sacerdote não o impede de denominar como «século da ignorância» o período de apogeu da Contra-Reforma na Península, e de rejeitar a veracidade do milagre de Ourique com um século de antecipação sobre Herculano. Luta esforçadamente contra toda a espécie de argumentação sofística: contra os apodos de heresia e de estrangeirização com que se procurava entre nós correr tudo o que então fosse progressivo; contra o argumento que visa a pessoa, em vez de visar a doutrina; contra o argumento da autoridade, o pensar por ouvir dizer, e contra o querer-crer.

Muitas exigências de Verney conservam plena actualidade normativa, como as que se referem à necessidade de determinar o alcance exacto de uma lei, de um facto religioso ou outro, de uma posição doutrinária qualquer pelas suas condições concretas de ordem geográfica, cronológica ou institucional. Para combater o dogmatismo dentro da esfera científica, impõe que ao estudo de cada disciplina se associem umas noções sobre a respectiva história — sendo o *Verdadeiro Método de Estudar* o primeiro livro português em que se fazem muitos desses esboços históricos.

No entanto, o livro, se por um lado revela uma intensa e larga curiosidade intelectual, por outro lado pouca originalidade apresenta dentro de uma perspectiva europeia do Iluminismo. As fontes de grande parte do seu encadeamento ideológico estão determinadas por António Salgado Júnior e outros investigadores, tendo aliás sido reconhecido esse grande débito por parte no autor, em resposta polémica aos seus detractores que o acusaram de plágio: Rollin para o ensino da língua moderna, Bernard Lamy para a Retórica, Rapin para a Poética, Locke e Genovesi para a Lógica, Boerhave para a Medicina, Muratori para a Jurisprudência, Fénelon para a educação das mulheres, etc. O seu grande mérito consiste em sumariar e reunir o que então havia de mais renovador em muitos sectores da cultura europeia.

Ampliação e modulação da crítica iluminista

Depois de entrada a segunda metade do século XVIII, em pleno governo pombalino, os problemas culturais e literários passam a formular-se num âmbito diferente. A *Arcádia Lusitana*, como veremos, aponta novos rumos à poesia e ao teatro, iniciando uma série de tenteios que acabarão por preparar o Romantismo. São ainda certos «estrangeirados» quem dirige o avanço, e estes, apesar da rédea dura do Marquês, têm maneira de extravasar dos assuntos económicos e pedagógicos para abranger as crenças e instituições.

O regalismo, que veio combater violentamente e vitoriosamente o ultramontanismo, continua a acção deste no sentido de manter o sentimento religioso dentro de fórmulas superficiais e passivas, embora com outro sentido, porque para Pombal, como para muitos iluministas, a religião era uma forma de manter e consolidar a ordem civil. Esta atitude oficial

corresponde, de resto, a um apagamento da consciência religiosa. Os novos movimentos ideológicos principiavam a ser canalizados para fora da religião. Datam de então as primeiras sátiras anticlericais modernas, como veremos. Já no tempo de D. João V a Inquisição julgara os primeiros membros de lojas da franco-maçonaria, que principiam a surgir dentro da colónia estrangeira de Lisboa.

Entre os iluministas que com o regime pombalino exultam e concebem novas aspirações conta-se Ribeiro Sanches. As *Cartas sobre a Educação da Mocidade*, de que já falámos como fonte mais directa de inspiração do *Colégio dos Nobres*, foram redigidas em meio do entusiasmo suscitado no autor pelo alvará que criou um esquema laico de ensino, em substituição dos Estudos Menores dos Jesuítas expulsos. O seu alcance ultrapassa, como dissemos, o problema da educação da nobreza, apenas tratado no final do livro.

Ribeiro Sanches já fundamenta a soberania régia e a organização da sociedade na teoria do *pacto* entre o soberano e os súbditos, cabendo ao «jus de Majestade», entre outras coisas, a função do «Primeiro Sacerdote da Religião Natural», e restando aos súbditos a propriedade dos seus bens, que seria intangível, e a «liberdade interior» de opinião, pois conta com uma monarquia fortemente centralizada e até militarizada para a realização das drásticas reformas necessárias. Daí deduz a igualdade política e civil (não a económica) entre todos os cidadãos e, portanto, a ilegitimidade dos privilégios da nobreza hereditária. Os morgados seriam um «destrutivo invento».

O mais vivo gume da sua crítica está, porém, virado contra o clero. Baseando-se sobretudo na *História Eclesiástica* do galicano abade Fleury, censura que, a partir de Constantino, a Igreja tenha constituído, como diz, «a sua monarquia dentro do Estado Civil», e exige a subordinação do Direito Canónico ao Direito Civil e a completa laicização de todo o ensino e das funções públicas. Condena toda a interferência eclesiástica do Estado, e especialmente a intolerância inquisitorial em coisas de religião, com execuções capitais e penas de confisco, atribuindo a decadência portuguesa à emigração dos capitais cristãos-novos para a Holanda, Alemanha e Inglaterra. Preconiza uma reforma da Universidade no sentido de se distinguirem as faculdades civis das eclesiásticas (Cânones e Teologia), devendo estas ser sustentadas, não pelo Estado, mas pela Igreja. Banir-se-ia toda a Escolástica, «produto dos séculos da ignorância, do ócio dos frades, depois que deixaram o trabalho das mãos que ordenava a sua regra».

Opõe ao tipo da «monarquia gótica» (feudal), de que ainda permaneciam vestígios em Portugal, o tipo da «monarquia moderna» (mercantil), assente «no trabalho e na indústria». Para o advento completo deste último tipo mais progressivo de organização entre nós, considera necessário tornar alienáveis as terras vinculadas às famílias nobres e instituições eclesiásticas, suprimir os serviços e «banalidades» feudais, instaurar o livre-câmbio económico interno, extinguir a escravatura, as discriminações religiosas e rácicas, e fomentar o progresso à base da concorrência e do interesse individual: «o comércio traz consigo a justiça, a ordem, a liberdade». A condenação dos privilégios feudais abrange, aliás, todas as formas antigas e modernas de monopólio ou contrato exclusivo. E a decadência de «este cadaveroso reino» é insistentemente atribuída à orientação cruzadística e proselítica da monarquia tradicional.

Todo este progressivismo, que em parte ultrapassa as realizações pombalinas e prenuncia as reformas de Mouzinho da Silveira e Joaquim António de Aguiar (1832-34), tem no entanto algumas limitações hoje impressionantes. Assim, no sistema escolar que Ribeiro Sanches preconiza, elimina-se, expressamente, a existência de escolas primárias nas pequenas terras rurais, «para que se evitasse a deserção de profissões como jornaleiro, pescador, tambores,

pastores». Por outro lado, Ribeiro Sanches censura o sistema português de colonização que faz de cada território «um pequenino Portugal»; nas colónias só deveriam tolerar-se a agricultura e o comércio insusceptíveis de concorrer com a Metrópole — e para todos os efeitos, inclusivamente o escolar, «uma colónia deve-se considerar no Estado político como uma aldeia a respeito da capital [...] para evitar [...] que os súbditos nativos possam adquirir honras e tal estado que saiam da classe de lavradores, mercadores e oficiais». É também de notar que o nosso autor, livre-cambista quanto ao mercado interno, se opõe a facilidades de importação concorrente, o que viria a ser um dos princípios da revolução de 1820.

Sob o ponto de vista escolar, além de certas sugestões que já conhecemos, e de outras em que não nos deteremos, contra-indica o Latim nos cursos inferiores, pois o «Latim é o passaporte para entrarem no Paraíso terrestre, onde se come sem trabalhar», isto é, na linguagem de Sanches, para ingressar no clero regular ou para viver «à cavalheira». O seu esquema de ensino universitário é mais revolucionário que o de Verney ou o de Pombal e pode considerar-se, em certos pontos, precursor da reforma que só a República decretaria em 1911.

O CAVALEIRO DE OLIVEIRA

É também no estrangeiro, pelos fins do reinado de D. João V e inícios do regime pombalino, que um nobre português, Francisco Xavier de Oliveira (1702-1783), como quase todos os nobres educado pelos Jesuítas e depois elevado a cavaleiro da Ordem de Cristo, renega a sua formação social e redige vários depoimentos, sem originalidade nem excepcional penetração analítica, mas cheios de pitoresco e de ironia, acerca da vida portuguesa.

Acontecera ao Cavaleiro de Oliveira ir ocupar na embaixada portuguesa em Viena o lugar de secretário, vago por morte do pai. Viena era então capital da frivolidade, da galantaria e do cepticismo «rococó», e o nosso homem dissipou-se numa vida de aventuras e de intrigas burocráticas, de que lhe adveio a demissão do cargo. Lentamente, com a convivência e com as leituras francesas e inglesas, penetra-se de dúvidas e críticas sobre os casos milagrosos, os frades mundanizados, as superstições portuguesas. É o que se verifica através das suas *Cartas Familiares*, escritas originariamente em italiano e francês, traduzidas e editadas com outras obras, em 1741-42, na Holanda, como ganha-pão de uma vida difícil. As suas observações e memórias de assunto português estão rodeadas, por isso, de temas muito diversos, sobretudo ironias insinuantes, às vezes brejeiras, motivadas por episódios mundanos e pela sua psicologia da mulher, do amor e do casamento. Dispõe de um inesgotável anedotário. Por vezes uma carta toda feita de anexins portugueses ou um assomo de bizarria cavalheiresca traem o elo entre o barroco peninsular e o rococó vienense ou francês; mas o seu espírito, a sua galantaria são tão franceses como boa parte das construções sintácticas: «Que saiba Português, sempre o neguei, e agora mais do que nunca». Pensa, aliás, que «O Mundo é a pátria universal de todos os homens. O desterro não é mais do que uma passagem feita de uma província para outra».

Em 1751, Xavier de Oliveira converte-se à religião anglicana e procura viver da publicação mensal do seu *Amusement Périodique* em Londres. Renega a Ordem de Cristo. «O povo inglês tem amor ao dinheiro e prefere uma burguesia rica a uma nobreza indigente.» Embora

em francês (hoje traduzida por Aquilino Ribeiro), é esta a mais interessante obra do autor, pelo que nos revela da mentalidade portuguesa em princípios do século XVIII. Excepto em querer manter a subordinação completa da mulher ao marido, como preceitua Manuel de Melo, que tanto admira e continua em certos aspectos, tornou-se um burguês europeu. Considera agora grotesco um fidalgo sem profissão; e compara Portugal a um relógio atrasado pela Inquisição, preconizando uma reforma da Igreja Lusitana. Escreve as *Reflexões de Félix Vieira Corvina dos Arcos*, e um *Discours Pathétique* a propósito do Terramoto, obra de apologética protestante, animado pela *Tentativa Teológica* do padre Pereira de Figueiredo.

No *Discours Pathétique* (1756) pretende que o terramoto fora um castigo de Deus, irritado pelas superstições e idolatrias em que degenerara em Portugal o Cristianismo, e especialmente pela proibição da Bíblia e pelo Tribunal da Inquisição. Foi por isso condenado à queima em efígie. Pombal — querendo impor a opinião iluminista de que o terramoto fora um fenómeno puramente natural — sancionou a condenação, mas fez por outro lado condenar e queimar no mesmo auto-de-fé (1761) o padre jesuíta Gabriel Malagrida, que, no seu *Juízo Verdadeiro* (1756), atribuía também o terramoto ao castigo divino, mas por pecados diferentes, segundo o ponto de vista jesuíta.

O que o Cavaleiro de Oliveira tem de mais vibrante, além das diatribes contra a transubstanciação eucarística e o culto das imagens, e das aproximações que procura fazer entre o paganismo e o catolicismo, são as memórias e reflexões autobiográficas dispersas pelas *Cartas* e pelo *Amusement*, em especial as referentes ao seu meio de fidalgote lisboeta: a caça aos lobisomens, os tratos infligidos pela mãe às imagens milagreiras, o mundanismo dos enterros, os *possessos*, os sebastianistas, inquisidores recorrendo à benzedura contra o quebranto e o mau-olhado, e outros episódios grotescos do Santo Ofício, etc. Graças a esses quadros, que Camilo e Oliveira Martins aproveitariam depois abundantemente, pode reconstituir-se muito da vida social portuguesa entre a época da Restauração, revelada pela *Arte de Furtar*, e o final do século XVIII, descrito pelos viajantes Hervey, Baretti, Dalrymple, Costigan, Murphy, e, sobretudo, Beckford.

MATIAS AIRES e o sentimento de crise

É do estrangeiro que Verney, Ribeiro Sanches e o Cavaleiro de Oliveira vêem as coisas pátrias e nelas procuram intervir. Temperamentos combativos e colocados ao abrigo de represálias, dizem claramente o que entendem e sentem; não há grandes dificuldades em determinar o alcance fundamental das suas críticas e alvitres. O mesmo não acontece com alguns que viveram, escreveram e publicaram os seus livros sob o férreo absolutismo reinante em Portugal. É o que se verifica com Matias Aires Ramos da Silva de Eça (1705-1763).

O pai de Matias Aires, embora talvez descendente de família nobre por bastardia, teve começos humildes e viveu por duas vezes no Brasil, onde enriqueceu no comércio, vindo a

casar com mulher de ascendência nobre e tornar-se figura proeminente. Enquanto o pai, fixando residência em Lisboa (1717), ingressa na nobreza, através da Ordem de Cristo, e sobe de arrendatário da alfândega do Rio de Janeiro até ao alto cargo de Provedor da Casa da Moeda (1722), o jovem Matias faz os «estudos menores» no Colégio de Santo Antão, e ingressa na Faculdade de Direito de Coimbra. Interrompendo o curso, vemo-lo, em 1728, a frequentar a corte madrilena, a encontrar-se em Baiona com o aventureiro infante D. Manuel, a aprender hebraico nessa cidade tão cheia de judeus portugueses. Passando a Paris, demora-se o tempo suficiente para se graduar em ambos os direitos e aprender Matemática, Física e Química experimentais com cientistas ilustres. Em 1733 regressa a Lisboa, e em 1744 ocupa o cargo do pai, falecido no ano anterior, depois de adquirir direito a brasão de família.

De feitio «taciturno, sombrio, discursivo sempre e operativo nunca» — como se caracteriza a si próprio —, de uma misantropia e de um egoísmo que se devem ter agravado com a idade, Matias Aires é ao mesmo tempo um espírito analítico, educado por viagens, estudos actualizados e pela convivência de uma roda de «estrangeirados», onde se salienta Alexandre de Gusmão, cuja influência, aliás, se fez sentir também na sua irmã, Teresa Margarida da Silva e Orta (a cujo romance didáctico, de intenção feminista e liberal, *Aventuras de Diófanes*, já fizemos referência). O seu testamento menciona «vidros e instrumentos químicos», e o seu *Problema da Arquitectura Civil*, edição póstuma 1770, revela certa curiosidade pelas ciências naturais, embora ainda dentro de uma visão geocêntrica e alheia à mecânica newtoniana. Pombal suspendeu-o do cargo em 1761, talvez devido às boas relações que tinha com adversários seus.

A impressão essencial de conjunto que se desprende da leitura das suas *Reflexões sobre a Vaidade* pode resumir-se nisto: é uma obra que, mantendo certas feições do barroco peninsular, exprime contudo uma crise ideológica de sensibilidade com profundas raízes, ao ponto de, por vezes, atingir certas características do Romantismo, para além e através da crítica iluminista. De barroco tem o seu tema aparentemente religioso, a sua composição sob a forma de sentenciário, o qual se dispõe em torno do tema do *Eclesiastes*: «Vaidade das vaidades, tudo são vaidades». Esta construção a partir de um tema central, sem verdadeiro desenvolvimento ensaístico, acrescida ao evidente receio de tirar certas consequências lógicas de um cepticismo aliás radical, com ressalvas aparentemente respeitosas como a de que «só a vaidade dos Reis é vaidade justa», e a um profundo cepticismo quanto ao mundo e quanto à natureza humana, marca a obra com um selo barroco. Na dedicatória e no texto deste, como de outros livros da época, verifica-se mesmo uma idolatria sem precedentes em torno da missão pretensamente providencial dos reis. Aspecto que se diria também denotar o apogeu da literatura barroca: um estilo extremamente puro, elaborado e exacto, verdadeira contrapartida, na reflexão filosófica, daquilo que Bernardes realizou no apotegma e no conto exemplar, mas em Matias Aires mais autenticamente clássico, no sentido de que, pela perspicácia das suas aná-

lises, esse estilo soa ainda hoje extraordinariamente actual e vivo. O estudo metódico desse estilo, feito por Jacinto do Prado Coelho, veio de facto confirmar o seu sentido ideológico atrás apontado: os valores semânticos do seu vocabulário mais significativo, as suas construções antitéticas de frase podem ser considerados como recursos tipicamente seiscentistas usados no seu máximo requinte de gosto; mas alguns estratos lexicais e a naturalidade de certos anacolutos, a intensidade a que leva certos paradoxos permitem ligá-lo quer à sua informação científica iluminista, quer a uma estética pré-romântica que adiante o veremos teorizar.

De qualquer modo, não há lugar para dúvidas: Matias Aires recebeu as Luzes do século e, lá onde podemos reconstituir o seu mais íntimo pensamento, encontramos minadas as bases ideológicas do absolutismo e de todas as relações feudais. Na parte final do livro, aquela em que põe mais ardor pessoal e mais fôlego de exposição, ataca a clausura forçada das mulheres nos conventos e o preconceito do sangue, dois temas que naturalmente interessam de um modo muito particular ao irmão de Teresa Margarida da Silva e Orta, autora das *Aventuras de Diófanes*, ao filho de um homem que, antes de se enriquecer e brasonar, foi criado de servir e comerciante de balcão.

Eis algumas das reflexões que dedica ao primeiro destes temas: «Nas mulheres a injustiça dos homens lhes tira a liberdade assim que nascem, e pouco depois lhes tira a formosura o tempo [...]. Assim como não há ferros no entendimento também os não há para o coração; este, ainda no meio da violência e da tirania, sempre se conserva isento e livre [...]. As palavras sem tenção não formam sacramento, o que se fez por temor não obriga; um sacrifício involuntário é sacrifício de sangue, e Deus não se agrada já de holocaustos» (repare-se na ironia deste «já»). Quanto aos privilégios de linhagem, basta mencionar um período: «a nobreza foi a maior máquina que a vaidade dos homens inventou». No final da vida dá no entanto sinais de aceitar os preconceitos do sangue a que tanto opusera o simples mérito pessoal.

Se não conhecêssemos as condições em que se formou a cultura do autor, bastava notar o relativismo, o cepticismo que se desprendem constantemente das suas análises psicológicas, morais e sociológicas, para se poder diagnosticar uma vivência de crise quanto ao munto circundante. A atitude de Matias Aires sob o regime pombalino assemelha-se muito à de Montaigne na França quinhentista, com a sua reivindicação de liberdade interior, escudada atrás de um cauteloso cepticismo: «o pensamento, enquanto não sai da sua esfera, tem uma liberdade inteira, impenetrável e muitas vezes invencível. Creia, pois, a Grandeza o que quiser de si, porque também nós havemos de crer dela o que quisermos».

A maior parte das *Reflexões* exprime uma profunda convicção, que é a da relatividade de tudo o que se passa na vida psicológica e moral: tudo se pratica (mesmo as boas, as heróicas acções) para lograr a estimação dos homens, para adquirir uma boa reputação qualquer; os afectos, as dores, a vida íntima, enfim, têm uma quota-parte da vaidade, isto é, de fingimento ou autofingimento destinado a obter, ou a imaginar que se obtêm, determinados efeitos sociais; de resto, tal vaidade é uma convenção social indispensável, «há vícios necessários a certos homens, assim como há virtudes impróprias em outros»; a caridade e sobretudo a gratidão são quase meramente exteriores, pois que «aborrecemos a quem remiu a nossa vexação, só porque ficou conhecendo»; o gosto e o pensar, a vaidade e a humildade são estados de alma complexos, que em si contêm sempre os seus contrários, visto que as reacções psicológicas mais espontâneas se complicam com a consciência, que se não pode deixar de ter, dos seus efeitos nos outros. Eis algumas amostras desta análise tão penetrante: «a virtude maltratada encontra alívio na mesma persecução [perseguição], porque a vaidade lhe sugere em si a imagem de um martírio [...]. O merecimento desprezado entra na vanglória de crer que todos reparam no descuido do prémio [...]. Vaidade é um vício que serve a moderar ou impedir os outros». De tais premissas psicológicas, Matias Aires deduz logicamente a conclusão ética de que algo de vicioso é sempre inerente à virtude, algo de injusto à justiça, e vice-versa.

É claro que um senso tão agudo das contradições psicológicas e morais pode, até certo ponto, considerar-se um mero aspecto da teologia barroca, pois o autor, à primeira vista, parece ficar ao simples nível em que se constatam as contradições e contingências do humano, para se lhes opor o absoluto de Deus. Mas devemos notar que outros aspectos do alcance concreto de tal análise se descobrem, como vimos, na parte final do livro.

A verdade é que Matias Aires não faz da vaidade um simples equivalente de vanidade ou de presunção, pois não se cansa de a definir em função da vida em sociedade, em função do quadro de valores morais que é indispensável à mantença de tal ou tal estrutura de relações entre os homens.

Por isso, denunciando tudo quanto há de vão e mudável em todo o mundo psicológico e moral, Matias Aires denuncia, implicitamente, o carácter não--natural, contraditório e instável de uma dada sociedade — em especial, da sociedade semifeudal a cuja desagregação assiste no campo religioso e nobiliárquico. Pessoalmente, a reacção característica era de retraimento, isolamento, recolhido na quinta de Agualvo, perto de Belas, e de exame especulativo: «não sei se seria mais útil ao homem o ser incomunicável». O seu conceito de «vaidade», ou seja, da qualidade do que é vão, condu-lo implicitamente a uma

doutrina psicológica segundo a qual tudo pensamos e fazemos em função do amor-próprio, do impulso de dominarmos ou nos sentirmos dominantes, o que prenuncia a teoria psicanalítica de Adler.

Eis porque se encontram em Matias Aires estigmas de Romantismo, de pessoalismo doentio, de gosto pelo que na natureza há de assimétrico, de belamente disforme, de belo fora dos padrões artísticos convencionais: «A mesma desordem e confusão das coisas nos recreia; o furor dos elementos forma um espectáculo perfeito [...] a formosura até se sabe introduzir na fealdade, no espanto». Isto parece teorizar um gosto pré-romântico que surpreenderemos em João Xavier de Matos. E é curioso como este filósofo relativista atribui, excepcionalmente, um valor absoluto ao amor: «amor vem por natureza, a vaidade por contágio»; as suas *Reflexões* sobre o amor parecem embevecidas; é precisamente em nome da liberdade de amar que ataca a clausura compulsória das raparigas em conventos: o amor (ou antes, Amor, personificado, sem artigo e ainda mitificado) teria, ao invés de todos os outros sentimentos, um fundamento inteiramente objectivo, a «formosura». Matias Aires sentiu pelos trinta anos um amor tolhido por preconceitos nobres, e parece nunca depois ter ligado muito a afectividade e a paternidade aos laços de um casamento.

Notemos, finalmente, o que talvez seja a prova mais evidente de que Matias Aires sentia, não apenas as contradições, mas também o seu movimento interno. Com efeito, as *Reflexões* apresentam-nos fórmulas lapidares da lei do dinamismo essencial do mundo: «a natureza não se conserva e dura senão porque se muda e move [...]. Não há nada isento de revoluções e alterações no Mundo [...]. O movimento, a mudança de que depende o ser das cousas, também é princípio do fim delas».

Passando do problema do ser ao problema do conhecer, deparamos com uma atitude semelhante. É certo que o que salta à primeira vista é um cepticismo radical, quanto às ciências e especialmente quanto à história; mas, vendo mais atentamente, verifica-se que o cepticismo só é radical quanto às pseudo-ciências que se reduzem a disputas estéreis, quanto à «certeza da ciência» que se funda na «certeza da cadeira» magistral, quanto ao *magister dixit* escolástico. E isso dedu-lo Matias Aires da derrota infligida ao silogismo pelas matemáticas e pela experimentação. «O que a ciência nos traz é sabermos errar com método», diz; mas a «vaidade que resulta da ciência é vaidade de homens livres». Porque há erros fecundos: «ainda nas verdades há algumas que o homem não pode alcançar senão pelo caminho do erro... [...]. E para acertar também é necessário primeiro o desacerto».

Embora se não alargue muito mais, não há dúvida de que Matias Aires sentia o carácter dinâmico, dialéctico das relações entre a verdade e o erro, como o das relações entre o ser e o não-ser, entre os diversos fenómenos psicológicos e as contradições dos juízos morais.

Bibliografia

1. Textos

- Cunha, D Luís da: *Testamento político*, 1820; ed. moderna, com pref. e notas de Manuel Mendes, «Cadernos da Seara Nova», Lisboa, 1943. *Memórias e outros escritos de D. Luís da Cunha*, por Luís Ferrand de Almeida, «Arquivo de Bibliografia Portuguesa», VII, n.os 25-26, 1961.

- Brochado, José da Cunha. *Memórias*, antologia por Mendes dos Remédios na col «Subsídios para a História da Literatura Portuguesa», a ed do texto integral das *Anedotas e Memórias da Corte de França* esteve, como já vimos, em curso de publicação na revista «Vértice», com notas de J Sousa Mendes (Luís de Albuquerque), desde o n.° 107 (Julho de 1952)

- Gusmão, Alexandre de *Colecção de vários escritos inéditos*, Porto, 1841, seguida de um *Complemento dos Inéditos*, Porto, 1844, anteriormente os ensaios mais interessantes haviam sido publicados no «Investigador Português em Inglaterra», no «Panorama» e outras revistas, ed moderna e crítica, Cortesão, Jaime: *Obras Várias de Alexandre de Gusmão*, Rio de Janeiro, 1950; Cartas, com intr de Andrée Crabbé Rocha, IN-CM, 1981

- Verney, Luís António *Verdadeiro Método de Estudar*, 1.ª ed Nápoles, 1746, apreendida pelo Santo Ofício; 2.ª Nápoles, 1747 ou 1748, mas datada de Valença, 1746, 3.ª ed., impressa clandestinamente em Lisboa, cerca de 1751, mas datada de Valença, 1747, 4.ª ed crítica, por António Salgado Junior, para a col «Clássicos Sá da Costa», 5 vols., 1949-52, incluindo o texto francês da *Sinopse*; várias cartas e documentos encontram-se publicados nos *Apêndices* dos livros *Um «Iluminista» português do século XVIII Luís António Verney* e *Estudos da História do Direito*, vol III, por Cabral de Moncada, adiante referidos. A bibliografia dos manuais escolares de Verney pode ser lida na referida ed crítica do *Verdadeiro Método*. A bibliografia dos folhetos polémicos pode ser vista no *Dicionário* de Inocêncio e na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. III, pp. 275 e 276 Mas a todos estes respeitos ver informações mais completas e actualizadas, além de epistologia e numerosos documentos, na obra básica de Andrade, António Alberto de. *Verney e a Cultura do seu Tempo*, ed «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1966.

- Sanches, Ribeiro *Cartas sobre a educação da mocidade*, 1.ª ed Colónia, 1760; reed incompleta na «Revista da Sociedade de Instrução do Porto», 1882-83, reed rev e pref por Maximiano Lemos, Coimbra, 1922 *Obras*, ed por Joaquim de Carvalho, Imprensa da Universidade, Coimbra, 2 vols , 1959 e 1966 Rocha, Andrée Crabbé in *A Epistolografia em Portugal*, 2.ª ed , IN-CM, pp 186-190, caracteriza e refere a sua curiosa correspondência particular editada e inédita, de que transcreve um espécime *Origem da denominação de cristão-velho e cristão-novo em Portugal*, 2.ª ed , ambas de 1956, uma de Raul Rego, Lisboa, a outra de Álvaro Leon Cassuto, in «Arquivo de Bibliografia Portuguesa», ano 2, n.° 8, Coimbra. *«Dificuldades que tem um reino velho para emendar-se»* e outros textos, selec , apres e notas de Vitor de Sá, 1980 Encontra-se inédito um *Diário* de Ribeiro Sanches, de 1768-11-11 a Dezembro de 1782, em ms na Biblioteca da Escola de Medicina de Paris

- Oliveira, Francisco Xavier de *Cartas familiares, históricas, políticas e críticas. Discursos sérios e jocosos*, 3 vols., Amesterdão, 1741, Haia, 1742 (2.° e 3.°); 2.ª ed Lisboa, 1885, também em 3 vols. Cartas inéditas, editadas por A Gonçalves Rodrigues, em «Biblos», 1935-6-7, e depois em vol., Coimbra, 1942 *Memórias das Viagens*, Amesterdão, 1741 *Viagens à Ilha do Amor*, Haia, 1744, Lisboa, 1794 *Opúsculos contra o Santo Ofício*, ed por A. Gonçalves Rodrigues, Coimbra, 1942. Há ainda um vol. das *Cartas familiares etc*, datadas de 1738 e eliminadas pelo Santo Ofício, edi-

tado pelo mesmo professor, Coimbra, 1963. Ver bibliografia completa na *Recreação periódica*, trad. de Aquilino Ribeiro, que referiremos adiante, no *Dicionário* de Inocêncio ou na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, 3.º vol., p. 282

- Aires, Matias. *Reflexões sobre a vaidade*, 1752, 1761, 1778 (ed. que inclui uma Carta sobre a Fortuna), 1786, e ed. fac-similada por Solidónio Leite, Rio, 1924, 6.ª ed. na «Biblioteca de Literatura Brasileira», S. Paulo, 1942, com pref. de Alceu Amoroso Lima. Ver bibliografia completa na biografia de E. Ennes, adiante referida. Ed. mais recentes na «Biblioteca Básica Verbo», e pela editorial Estampa, ambas de Lisboa, 1971. Ed. junto com a *Carta sobre a Fortuna*, pref., fixação do texto, notas, esquema e índice temáticos de Jacinto do Prado Coelho e Violeta Crespo Figueiredo, IN-CM, 1980. *Problemas de Arquitectura Civil*, Lisboa, 1777, ed. pelo filho, Manuel Inácio (mais cientista que as *Reflexões*...).

2. Antologias e adaptações

- Brochado, José da Cunha. *Cartas*, selecção, «Clássicos Sá da Costa»
- *Verdadeiro Método de Estudar*, sel., pref. e notas por Joaquim Ferreira, Porto, s/d, e vol. antológico na col. «Textos Clássicos Verbo», sel. e pref. de António Alberto de Andrade, Lisboa, 1965. Verdadeiro Método de Estudar, ed. das Cartas sobre Retórica e Poética, apresentação e notas de M. Lucília Gonçalves Pires, Clássicos Presença, 1991
- Oliveira, Cavaleiro de. *Cartas*, sel., arranjo, pref. e notas por Aquilino Ribeiro, «Clássicos Sá da Costa»
- *O galante século XVIII*, tradução parcial e livre do *Amusement Périodique*, com um estudo prefacial por Aquilino Ribeiro, Lisboa, 1922
- Sanches, Ribeiro: *Dificuldades que tem um reino velho para emendar-se e outros textos*, sel., apresentação e notas por Vítor de Sá, ed. Inova, Porto, 1971, reed. 1980. (Antologia de manuscritos existentes na Biblioteca Pública de Braga, além de extensa bibliografia de e sobre Ribeiro Sanches, indica outras colecções de inéditos, contém uma biografia baseada em todos os dados disponíveis, uma tábua cronológica e uma síntese do pensamento reformador desse doutrinário.) Há uma antologia das *Cartas sobre a Educação da Mocidade*, pref. e notas de Joaquim Ferreira, ed. Domingos Barreira, Porto, s/d

3. Estudos

Obras de conjunto:

- Dias, José Sebastião da Silva. *Portugal e a Cultura Europeia (Sécs. XVI a XVII)*, Coimbra, 1953, separata do vol. XXVIII de «Biblos»
- Cidade, Hernâni. *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, Coimbra, 1959 (4.ª ed. do *Ensino sobre a Crise Mental do séc. XVIII*, refundida e ampliada), artigos deste autor e ainda de Newton de Macedo e Luís Cardim na *História de Portugal*, de Barcelos, vol. IV
- Praça, Lopes. *História da Filosofia em Portugal*, Coimbra, 1868
- *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, artigos de Luís Xavier da Costa e de José de Magalhães, 3.º vol., pp. 259-280.
- Azevedo, João Lúcio de. *O Marquês de Pombal e a sua Época*, Rio de Janeiro, 1922
- Brandão, Caetano: *D. Maria I*, Lisboa, 1934

- Júnior, António Salgado: *Dos Estudos Menores ao Ensino Secundário*, na revista «Labor», Outubro, 1936
- Acerca da filosofia e da pedagogia jesuíta e ainda de outras ordens religiosas no séc XVII, publicaram-se numerosos artigos na «Brotéria» e na «Revista Portuguesa de Filosofia», sobretudo entre 1944-47, sendo os principais autores António Alberto Andrade, J Pereira Gomes e Domingos Maurício O primeiro destes investigadores compendiou os seus trabalhos em *Verney e a Cultura do seu Tempo*, Coimbra, 1966, obra bibliográfica hoje fundamental
- Em relação à inflexão da teoria barroca da retórica e da poética para a do iluminismo, é fundamental o estudo de Castro, Aníbal Pinto de *Retórica e Teorização Literária em Portugal do Humanismo ao Neoclassicismo*, Centro de Estudos Românicos, Univ de Coimbra, 1973, sobretudo caps VII, VIII e IX, pp 383-670
- Ramos, Luís A Oliveira *Sob o Signo das Luzes*, Porto, 1988
- *Estudos parcelares* Além dos pref e notas de ed modernas, sobretudo das ed críticas, em que se destaca a do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Salgado Júnior, pela abundância de informações que contém, podem ler-se
- Cortesão, Jaime *Alexandre de Gusmão e o tratado de Madrid*, 1.ª Parte, tomo I, Rio de Janeiro, 1952, que se refere, com muitos dados novos, aos Estrangeirados, especialmente aos luso-brasileiros
- Santos, Mariana *Amélia Machado dos Verney contra Genovese* Coimbra, 1939, e *Os filósofos «Recentiores» do século XVIII em Portugal*, in «Biblos», vol XXI, 1945
- Moncada, Cabral de *Um Iluminista Português do Século XVIII Luís António Verney*, Coimbra, 1941, *Estudos de História do Direito*, vol III, 1950
- Martins, José Vitorino de Pina *Novos documentos para o estudo da personalidade de Verney*, in «Aufgesätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», vol 4 1964, Münster
- Girodon, Jean *Verney Documents*, in «Bulletin des Études Portugaises», XVIII, 1961
- Número de «Seara Nova» dedicado ao bicentenário do *Verdadeiro Método*, Janeiro de 1957
- Andrade A A Banha de *Verney e a projecção da sua obra*, «Biblioteca Breve», Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
- Rodrigues, A Gonçalves *O Protestante Português — Ensaio biográfico e crítico sobre o Cavaleiro de Oliveira*, in «Biblos» vol XVII, 1941 e ed Coimbra, 1950
- Ribeiro Aquilino *Abóboras no Telhado* e *De Meca a Freixo de Espada à Cinta* (estes vols contêm polémica biografia sobre o Cavaleiro de Oliveira)
- Ramos, Vitor *Deux Lettres du Chevalier d'Oliveyra empruntés à Cyrano de Bergerac*, in «Revue de Littérature Comparée», 41, n.º 4, de 1967
- Portela, Artur *Cavaleiro de Oliveira, Aventureiro do Século XVIII* IN-CM, 1982
- Ennes, Ernesto J. B *Um paulista ilustre — Dr Matias Aires Ramos da Silva de Eça (contribuição para o estudo crítico da sua vida e obra)*, «Anais da Academia Portuguesa de História», vol V, Lisboa, 1941
- Coelho, Jacinto do Prado *À Margem das «Reflexões» de Matias Aires*, in «Brasília», Coimbra, 1952, *O vocabulário e a frase de Matias Aires*, in «Brasília», Coimbra, 1952, e ainda in «Boletim de Filologia», tomo XV (1954-55), Lisboa, e *O Humanismo de Matias Aires*, in «Colóquio», n.º 17, 1962 Importam ainda os pref de J Prado Coelho e de Violeta Crespo Figueiredo na ed das *Reflexões* pela IN-CM, que contém biografia e bibliografia actualizadas
- Sobre todos os epistológrafos referidos, ver Rocha, Andrée Crabbé *A Epistolografia em Portugal*, 2.ª ed., IN-CM, 1984, que contém indicações bibliográficas e arquivísticas, estudos e antologia.

- Acerca de Ribeiro Sanches, ver o estudo e antologia atrás mencionada de Vítor de Sá, que contém uma completa e actualizada bibliografia, e ainda Dória, A Álvaro. *Um «Estrangeirado»*, sep «Bracara Augusta», vol 20, fascs. 45-46, 1967.
- Pereira, José Esteves: *O Pensamento Político em Portugal no século XVIII* — António Ribeiro dos Santos, IN-CM, 1983.

Capítulo III

A Arcádia Lusitana

Formação do novo gosto

Entre os sinais que anunciam a dissolução da literatura barroca podemos contar a irrupção de realismo plebeu quando virado contra o culto do estilo afectado, as paródias do gongorismo e sobretudo a crítica, mesmo inconsequente, mesmo traída, que um D. Francisco Manuel de Melo, um António José da Silva, um Frei Lucas de Santa Catarina, um Bluteau e outros fazem aos exageros formalistas, aos encarecimentos vazios e semelhantes.

Assistimos também desde inícios do século XVII a uma notável floração de obras sobre matéria linguística e estilística, ou discutindo normas e padrões literários, nomeadamente as de comentário, crítica ou apologia de *Os Lusíadas*. De um excesso de fantasia descabelada vai cair-se num excesso de regulamentação racional, que em parte denuncia o domínio da expressão literária por juristas, por filhos da burguesia feitos desembargadores, ou funcionários do «despotismo esclarecido», a legislar sistematicamente para o Parnaso. Certas manifestações deste racionalismo geométrico e mecanicista em relação ao gosto literário fazem-se sentir no *Antídoto da língua portuguesa* (1710) por António de Melo da Fonseca, na *Ortografia* (1734) de Madureira Feijó e nas *Enfermidades da língua portuguesa* (1759) por Manuel José de Paiva. Tais obras vazaram-se no mesmo molde que produziu as cartas iniciais do *Verdadeiro Método de Estudar*, como se verifica pela extrema rigidez com que decretam reformas radicais de ordem fonética (por exemplo, a eliminação do

ditongo *-ão*, proposta por Melo da Fonseca) e ainda de ordem morfológica, sintáctica e lexical. O próprio *Vocabulário* de Rafael Bluteau está percorrido pela convicção, que também norteia Verney, de que o léxico de um idioma se pode fixar e seleccionar por decreto. De resto, o ideal de espartilhar qualquer idioma dentro de uma gramática perfeitamente lógica é típico do racionalismo mecanicista, e o seu modelo encontra-se já na Gramática Francesa dos Jansenistas de Port-Royal, cuja melhor adaptação ao português será a *Gramática filosófica da língua portuguesa*, de Jerónimo Soares Barbosa (1737-1816), 1.ª edição póstuma pela Academia Real das Ciências, em 1822.

Por outro lado, é digna de nota esta circunstância em que se desenvolveu o barroco português: a corte portuguesa da Restauração, diferentemente do que sucedera com as cortes afonsinas e de Avis, não chegou a constituir, só por si, um foco polarizador da literatura profana. Esse papel incumbia às academias. E já vimos que estas apenas se mostraram fecundas na medida em que assimilaram as preocupações impostas pela expansão da burguesia europeia, em contacto com diplomatas, políticos ou técnicos de formação nova, quer cultural quer social. Na *Academia dos Generosos*, nas *Conferências discretas e eruditas* de 1696, na *Academia Portuguesa* de 1717, e ainda noutras agremiações semelhantes, sobretudo na *Academia dos Ocultos* de 1745, assinala-se o progressivo reforço do espírito de crítica racionalista em relação à arte literária. O já nosso conhecido grupo dos *Estrangeirados* está estreitamente ligado a tais organismos, em que a influência do barroco espanhol principia a recuar perante influências vindas do classicismo francês e do arcadismo italiano, as quais depois, através da Arcádia Lusitana, abrirão sinuosos caminhos para o realismo ou o sentimentalismo. Lembremos que, em 1697, D. Francisco Xavier de Meneses traduzia a *Arte Poética* de Boileau, com quem, a esse propósito, se carteou. Mesmo a *Nova Arte de Conceitos*, 1721, de Francisco Leitão de Andrade, se por um lado segue em grande parte a teorização barroca de Tesauro, por outro lado acolhe influências de Muratori e de neoclássicos franceses.

Em 1749, sob o pseudónimo de Diogo Novais Pacheco, o futuro árcade José Xavier Valadares e Sousa editava o *Exame crítico de uma silva poética*, que visava um dos últimos abencerragens do gongorismo, Caetano José da Silva Souto-Maior, mais conhecido pela alcunha de *Camões do Rossio*. O que há de importante neste livro é a influência dominante dos preceptistas do classicismo francês, sobretudo Boileau, e a fundamentação da beleza literária nos princípios da verosimilhança, da naturalidade, da racionalidade. Deve ainda notar-se um pormenor significativo, que mostra como esta primeira expressão doutrinária do classicismo francês entre nós, apesar do seu simplismo, vem já imbuída de

uma concepção tipicamente iluminista: Valadares e Sousa censura no seu criticado certos deslizes de rigor científico naturalista e condena em *Os Lusíadas* a falta de correspondência entre realidades perfeitamente definidas e os símbolos mitológicos.

Em 1746, como vimos, o *Verdadeiro Método* passava à fieira crítica, não já um simples epígono do gongorismo, mas o que havia de mais prestigioso no barroco literário português, incluindo as suas reais ou supostas origens camonianas, integrando um plano de reforma literária dentro do seu projecto de completa reforma cultural e pedagógica. Ora, da polémica desencadeada por esta obra participou um padre oratoriano, Francisco José Freire, sob o pseudónimo, que se tornaria dentro de poucos anos o seu criptónimo arcádico, de Cândido Lusitano. É ainda sob a influência de Verney, e no desejo tipicamente oratoriano de conter o Iluminismo dentro de certos limites conservadores, que Cândido Lusitano publica, em 1748, a sua *Arte poética, ou regras da verdadeira poesia*, muito decalcada em Muratori, que pode considerar-se o manifesto do arcadismo português, embora com antecedência de oito anos sobre a fundação, após tentativas diversas, da *Arcádia Lusitana*. As relações entre a Arcádia e a Congregação de S. Filipe Néri eram tão estreitas que a livraria oratoriana das Necessidades serviu àquela de sede social durante certo tempo e vários padres foram seus sócios.

Outro sintoma dos novos tempos é constituído pela polémica travada entre o marquês de Valença e Alexandre de Gusmão. O seu ponto de partida foi uma *Crítica* que o primeiro editou, em 1747, para depreciar o *Cid* de Corneille e exaltar, em contraposição, o teatro espanhol. Alexandre de Gusmão publicou anonimamente, em 1747 ou 48, umas *Notas* em que defende, não apenas o teatro de Corneille, mas todo o classicismo francês, censurando o «gosto gótico» do marquês de Valença e sustentando, em nome dos preceitos clássicos, «que o teatro espanhol é hoje o mais defeituoso». Em 1748, o marquês editava uma *Resposta*. Tem interesse notar que o *Cid* provocou muitas discussões desde a sua primeira representação por ser considerada uma tragédia «irregular». O próprio Alexandre de Gusmão o coloca abaixo de várias tragédias francesas «regulares», e o principal teórico teatral da Arcádia, Manuel de Figueiredo, desaconselhará a imitação de uma tragédia com estrutura, a seu ver, tão pouco normal.

Nestes primeiros passos da literatura arcádica entre nós não deve minimizar-se a influência, já sensível, de Benito Feijóo, sobretudo de Luzán, e até de Pope e Addison. O modelo próximo da Arcádia Lusitana foi a Academia de Roma, fundada em 1690 para reagir criticamente contra o marinismo e restau-

rar o gosto da nobre simplicidade, e da qual foram eleitos membros D. João V, o conde de Ericeira, Francisco Leitão Ferreira, Verney, entre outros.

Organização e vida da Arcádia Lusitana

Em Março de 1756, quatro meses depois do terramoto, três bacharéis em Direito, recentemente formados, António Dinis da Cruz e Silva, Teotónio Gomes de Carvalho e Manuel Nicolau Esteves Negrão, fundavam a *Arcádia Lusitana ou Ulissiponense*, em que iriam culminar as tendências neoclássicas e preparar-se a evolução literária no sentido do realismo burguês setecentista. É significativa a circunstância de tal iniciativa partir, não da corte nem da nobreza de sangue, mas de filhos da burguesia em fase de se candidatarem ao alto funcionalismo judicial. Nos dois séculos seguintes pode dizer-se que as sucessivas gerações literárias se constelaram sempre em torno de personalidades que se destacavam, à saída da Universidade, por uma receptividade mais viva aos novos problemas e correntes doutrinárias. Tal dependência das letras ao ambiente estudantil universitário pode talvez relacionar-se com o atraso do capitalismo industrial no nosso país, e consequente falta de meios culturais extra-universitários.

De facto, os árcades lusitanos vieram a recrutar-se predominantemente entre magistrados e outros funcionários, com um complemento de Oratorianos e outros clérigos, e um ou outro nobre de sangue. É até de notar que tanto Cruz e Silva como Garção encontraram dificuldades quando, como era de regra no alto funcionalismo, quiseram nobilitar-se, pois as indispensáveis *provanças* genealógicas esbarraram com a mancha mecânica de mesteirais e vendedeiras nos seus antepassados próximos; e que um dos mais admirados árcades, Reis Quita, exerceu o ofício de cabeleireiro. O capítulo XV dos Estatutos arcádicos diz: «Poder-se-ão eleger para membros desta sociedade todos os sujeitos que parecerem capazes de a ilustrar, sem que obste o não assistirem nesta Corte à sua eleição, na qual só se olhará para o mérito pessoal, sem atender a outras circunstâncias, que costumam servir de reparo a alguns contemplativos que ignoram o preço e estimação que se deve à virtude». Compreende-se, nestas condições, que o ideal da *nobre simplicidade*, de regresso à razão e à natureza, servisse de estandarte a uma instituição cujos membros, no entanto, substituíam os nomes próprios por criptónimos eruditos ao gosto dos que figuram nas éclogas clássicas, e cuja sede foi designada de *Monte Ménalo*. É que, rebaptizando-se de *Elpino Nonacriense* (Cruz e Silva), de *Córidon Erimanteu* (Correia

Garção), de *Alcino Micénio* (Reis Quita), de *Cândido Lusitano* (Francisco José Freire), de *Lícidas Cíntio* (Manuel de Figueiredo), etc., os árcades, ao subirem ao Ménalo, esqueciam as diferenças de categoria social e renasciam todos para uma forma puramente literária de aristocracia.

O drama mais profundo da Arcádia consistirá no conflito interno que rasga as suas principais personagens, sob acção de duas forças opostas: a força que leva ao apagamento das origens e relações burguesas, atrás da imitação dos Antigos, atrás do convencionalismo pastoril da decadência greco-romana; e a força que conduz à afirmação dos gostos e ideias quotidianos, ao realismo, à imitação da realidade imediata. A Arcádia não se liberta inteiramente do formalismo barroco, como se verifica nas suas convenções bucólicas e mitológicas, nem da estreita dependência em que já a poesia barroca vivera relativamente ao regime absolutista. Os mais importantes acontecimentos, faustos ou infaustos, da família régia e da vida política são obrigatoriamente comemorados em sessões solenes e torneios literários, tal como acontecia com as academias do tempo de D. João V. Na primeira sessão a que assistissem, os sócios deveriam jurar a Imaculada Conceição de Maria, a cujo culto se obrigara a Casa de Bragança e que era simbolizada pela própria divisa da Arcádia — um lírio branco.

No entanto, estas concessões às respeitabilidades formais envolviam muitas reservas, pelo menos no espírito de alguns árcades, como Garção. A escolha da Imaculada Conceição era uma forma de iludir o patronato oficial e directo do rei, e várias orações do mesmo Garção preveniram os consócios contra os perigos do mecenato régio. Os Estatutos proibiam expressamente quaisquer precedências dentro da Arcádia. Os cargos (exceptuando os burocráticos) eram sorteados de forma a todos os sócios os desempenharem por seu turno. A admissão de novos sócios fazia-se por votação secreta e requeria unanimidade. Impunha-se rigoroso sigilo sobre as discussões, as obras dos sócios e problemas de doutrina. Estes eram expostos por um relator. O presidente tinha a assisti-lo dois censores que julgavam as obras apresentadas, e dois árbitros que emitiam o julgamento após a discussão. O autor da composição apresentada e discutida podia defendê-la, mas era rigorosamente obrigado a aceitar a sentença final dos árbitros e a introduzir as modificações por estes indicadas. Os Estatutos, institucionalizando um ideal horaciano já expresso por António Ferreira, consideram a crítica e a autocrítica como indispensáveis à reforma literária. O propósito de luta contra as excrescências estilísticas do Barroco simbolizava-se na *empresa* da Arcádia Lusitana: uma faca podadora com a frase «Inutilia truncat» («Corta as inutilidades»).

A vida social da Arcádia foi intensa e prestigiosa desde o juramento dos Estatutos, em Julho de 1757, até cerca de 1760. Entre os seus *alunos*, ou sócios, destacam-se particularmente Cruz e Silva, seu principal organizador, P.ᵉ Francisco José Freire, Valadares e Sousa, que se distinguiram sobretudo pelo trabalho teórico e crítico; Manuel de Figueiredo, seu principal teorizador e autor teatral; Correia Garção, animador e figura mais prestigiosa; o lírico e dramaturgo Reis Quita. A partir de 1760 as sessões vão-se espaçando e Garção luta impotentemente contra a negligência que paralisa a consecução dos objectivos e o exercício dos métodos previstos nos Estatutos. Um esforço de restauração, que certos sócios muito enalteceram em 1764, não conseguiu reactivar duradoiramente a sua vitalidade.

Tal definhamento lento, interrompido por um leve fogacho de entusiasmo e actividade, pode compreender-se por circunstâncias conjunturais e estruturais. O marquês de Pombal, apesar de pessoalmente se ter interessado pela Arcádia, chegando a assistir a algumas sessões, envolvia provavelmente alguns sócios na mesma desconfiança com que encarava os Oratorianos, a ela tão ligados; por outro lado, a carreira da magistratura obrigou certos membros, como Cruz e Silva, a afastarem-se para longe; outros, ainda, não conseguiram submeter-se à rigorosa disciplina imposta pelos Estatutos, porque naturalmente (como se depreende de uma oração quase desesperada de Correia Garção) tinham entrado na Arcádia, não para se sujeitarem à crítica prévia, minuciosa e secreta das suas obras, mas para encontrarem facilidades de publicação, para participar no aparato de sessões públicas e, enfim, para desfrutar de um certo conjunto de regalias que o pretendido patrocínio pela Coroa acarretaria, como acontecera com a Academia Real de História. De resto, entre tais literatos, os *outeiros* freiráticos, a sátira pessoal, a invectivação recíproca de indivíduos ou grupos tendiam a prevalecer sobre a expressão mais ordenada e superior de um conceito ou sentimento de vida, e a dificultar o trabalho colectivo. É disto exemplo a «guerra dos poetas» que cerca de 1767, e por motivos fúteis, opôs a Garção e à Arcádia um grupo de poetas dissidentes de que faziam parte Filinto Elísio, José Basílio da Gama e Silva Alvarenga. A cantora italiana Anna Zamperini, cuja fascinação se exerceu no próprio filho de Pombal (que por isso a expulsou), deu assunto a uma brava peleja versificatória de admiradores, entre 1771 e 1774.

Outras instituições se organizaram na segunda metade do século XVIII, mesmo fora de Lisboa, segundo o modelo da Arcádia Lusitana, sobressaindo entre elas a efémera Nova Arcádica de 1790, que pereceu nas discórdias dos seus confrades, principalmente entre Bocage e Agostinho de Macedo.

Com o rodar dos anos, os centros de polarização literária tendem a ser os botequins e os salões. Entre o crepúsculo do mecenato monárquico ou senhorial e o dealbar da profissionalização jornalística e editorial, alguns dos escritores mais representativos, sobretudo poetas, vegetam na situação de boémia, de vida aventurosa ou miserável que lhes inspira um sentimento de revolta, de iconoclastia, de crise ideológica e moral. Mas a influência da Arcádia permaneceu e revelou-se muito mais profunda do que o faria crer a breve existência da instituição. Filinto Elísio, Bocage, Agostinho de Macedo, a marquesa de Alorna não conseguem romper com o invólucro de convenções arcádicas. Pato Moniz (1781-1827) e Curvo Semedo (1766-1838), entre outros, morreram arcádicos quando já o Romantismo se impusera na Europa e dava os primeiros passos em Portugal. Veremos oportunamente o muito que em Garrett e em Castilho se mantém desta formação estética. Podem considerar-se ainda filhos da Arcádia certos autores tão tardios e ainda tão altamente citados e influentes no seu tempo, como Francisco José Bingre (1763-1856) e João Penha (1839-1919), poetas cujo realismo burguês ainda pretende valorizar-se pelos moldes de Horácio e do bucolismo clássico.

Doutrina estética geral da Arcádia Lusitana

A teorização do arcadismo em Portugal deriva de uma longa linhagem de poéticas clássicas que entronca em Aristóteles e abrange os preceptistas antigos (Longino, Horácio, Quintiliano, etc.), os do Humanismo quinhentista (Castelvetro, Robortello, Vóssio, Escalígero) e sobretudo os modernos franceses e italianos (Boileau, Dacieux, Le Bossu, Rapin, Fontenelle, Marmontel, Voltaire; Muratori, Gravina, Nisiely, etc.), incluindo ainda Pope e sobretudo Luzán. Tirante divergências de pormenor, que exemplificaremos, pode dizer-se que a doutrina estética da Arcádia se acha já definida na *Arte Poética* (1748) de **Cândido Lusitano**, ou seja, do padre Francisco José Freire (1719-1773), que mais tarde exemplificou uma parte dos seus critérios na *Dissertação arcádica* anteposta à sua tradução da *Atália* de Racine. Além destes trabalhos, da tradução de várias outras tragédias e da *Arte Poética* de Horácio (1758), Cândido Lusitano distinguiu-se como preceptista gramatical e estilístico, um dos que primeiro verberaram inutilmente o uso do vocabulário estrangeirado, sobretudo o galicismo, nas *Reflexões sobre a língua portuguesa* (3 volumes, edição 1842) e no *Dicionário Poético* (1765).

A Arte Poética de Cândido Lusitano, obra influente (foi reeditada em 1759), segue, sobretudo e servilmente, L. A. Muratori, um dos principais doutrinários que em Itália reagiram contra a ópera de Metastásio e contribuíram para a fixação do gosto arcádico neoclássico. Está dividida em três *livros*, sucessivamente dedicados a questões gerais de estética literária, questões respeitantes aos géneros teatrais clássicos, e questões referentes aos géneros épicos e líricos. Toda a exposição se apoia na análise de numerosos exemplos das literaturas antigas e das românicas modernas. Parte da definição de poesia por Luzán, aliás de fundo aristotélico-horaciano: «Poesia é imitação da natureza no universal e no particular, feita em versos, para utilidade e para deleite dos homens». Cândido Lusitano admite que a poesia possa consistir numa reprodução meramente *icástica*, isto é, descritiva e particularizante de uma coisa verdadeira, embora julgue ser mais poética a imitação *fantástica*, isto é, a captação imaginativa daquilo que é mais verosímil do que verdadeiro, e mais universal do que particular. Por outro lado, assevera, em oposição explícita a Verney, que o fim da poesia não consiste apenas no deleite, mas também, e conexamente, na utilidade moral.

Uma vez que classificou a imitação em icástica e fantástica, admite a existência de assuntos poéticos em si mesmos, mas frisa a importância do *artifício*, quer dizer, do estilo, na revalorização de matérias já gastas pela banalidade, ou ainda pouco evidenciadas. As imagens poéticas por excelência não seriam as puramente racionais, nem, pelo contrário, as irracionais, mas aquelas que a imaginação aceitasse naturalmente como verdadeiras ou verosímeis, e que à razão custassem um simples reajustamento aceitável, como quando se diz que «o mar irado faz guerra às praias» em vez de dizer que «o mar está em tempestade». A imitação poética da natureza tenderia, pois, a descobrir nas coisas e na matéria tudo o que é mais raro e maravilhoso, representando os objectos «mais do que eles ordinariamente não são»; neste sentido, «o poeta deve completar a natureza». Os preceitos do equilíbrio e meio-termo, da verosimilhança, da racionalidade dominam todo o primeiro *livro* desta Poética, cujo conteúdo de crítica negativa abrange em especial os exageros barrocos.

Entrando a seguir na teorização dos géneros poéticos, reduz-se a poesia dramática ao contraste entre a tragédia e a comédia, eliminando esteticamente a tragicomédia, quer dizer, qualquer tentativa de fusão ou síntese entre elas. Recolhe a definição da tragédia por Luzán que, aliás, segue Aristóteles de perto:

> «Tragédia é uma representação dramática de uma grande mudança de fortuna, sucedida a reis, príncipes e personagens de grande qualidade e dignidade, cujas decadências, mortes, desgraças e perigos excitem terror e compaixão nos ânimos do auditório, e os curem e purguem destas e outras paixões, servindo de exemplo a todos, especialmente aos reis e pessoas da maior autoridade e poder.»

Desta definição decorre todo um código estético que nada encerra de original. Fixemos apenas a necessidade de que a *fábula* (enredo) seja *implexa* (acidentada), contendo a *peripécia* (mudança brusca de situação dramática entre as personagens), a *agnição* (reconhecimento ou identificação surpreendente de uma personagem) e o *pathos*, ou *paixão* (acontecimento torturante para o protagonista). É de notar, no entanto, a falta de referência à unidade de lugar, e a pouca insistência na unidade de tempo; e sobretudo a cerrada crítica que o teorizador faz ao melodrama, ou ópera, pois não tolera que seja «a Poesia escrava da Música».

Quanto à comédia, seguindo sempre a tradição aristotélica através, sobretudo, de Luzán, define-a como

«uma imitação dum facto particular e de pouca importância, formada de modo que mova o riso, a qual acabe com fim alegre e se encaminhe a ser útil, divertindo o auditório e inspirando o amor à virtude e a aversão ao vício».

Salientemos a intensa preocupação moralista com que se trata este, como aliás os outros géneros; a exigência de versificação, e a crítica da comédia espanhola, de que ainda, adverte ele, «entre nós é grande o número de defensores».

No 3.º livro, o nosso autor passa em revista as regras da poesia épica e lírica. No tratamento do poema épico, é sensível, como aliás em toda a obra, o esforço de reabilitação de Camões contra Verney; no entanto, a influência dos preceptistas neoclássicos, sobretudo italianos, traduz-se pela aceitação de um certo número de críticas, em que são postos em relevo o uso não-alegórico da mitologia n'*Os Lusíadas*, as quebras de dignidade do herói, as expansões pessoais do poeta, certo excesso de sentenças e certas inverosimilhanças. Os defeitos desta *Arte Poética* (a falta de originalidade, a subordinação servil à tradição aristotélica, e, portanto, um incontestável formalismo mascarado por certa racionalidade superficial) fazem-se sobretudo sentir na discussão dos géneros menores. Veja-se, por exemplo, o que ainda há de barroco neste preceito (tanto na forma como na intenção): «Enquanto ao estilo de um verso lírico, recomendamos muito que seja florido, culto, suave, sonoro, alegre, e tão engenhoso como doce e ameno».

A Arcádia Lusitana e, em geral, a época arcádica da nossa literatura assinalaram-se por uma intensa e mesmo desproporcionada atenção às questões de teorização estética literária. A *Arte Poética* de Horácio, em várias traduções portuguesas, foi então editada umas dez vezes (a versão de Cândido Lusitano foi-o, só por si, três vezes desde 1758). Certas polémicas, como a que é constituída pela *Censura* de Valadares e Sousa à tragédia *Édipo* (a primeira que a Arcádia produziu), e pela *Resposta* do autor, Manuel de Figueiredo, parecem extensos memoriais jurídicos, recheados de referências aos códigos e autoridades do classicismo. Este último árcade, Manuel de Figueiredo, produziu um *Discurso* por cada uma das suas numerosas peças teatrais originais ou traduzidas, fora outros textos teóricos, além de que várias das suas peças, como aliás a comédia *Teatro Novo* de Garção, contêm discussões de estética teatral. Cruz e Silva e Correia Garção escreveram *Dissertações* doutrinárias para serem lidas em sessões arcádicas, e o último ainda exprime a sua estética em certas obras métricas, como epístolas e sátiras. Manuel Tibério Pedegache Brandão Ivo faz também preceder a edição da sua *Mégara*, 1767, por uma dissertação sobre a tragédia e a estética dramática em geral. Mais tarde, Filinto Elísio e José Agostinho de Macedo também se distinguirão como teóricos e críticos do gosto arcádico.

Tópicos mais insistentes desta teorização:

1) Teoria aristotélica da arte como *imitação* da natureza; no entanto, *imitação* não se reduziria a uma reprodução, pois a natureza deve, segundo Cruz e Silva, ser vista *com todas as graças e perfeições possíveis* (e não apenas reais);

2) Necessidade de imitação dos melhores imitadores da natureza, que seriam os clássicos antigos (é insistente em Garção o preceito de que tal imitação não deve reduzir-se a servilismo);

3) Elevada finalidade moral e social da literatura;

4) Condenação do cultismo e do conceptismo;

5) Apologia do equilíbrio razoável, da selecção ponderada, o que implica a condenação, tanto do plebeísmo, como da subtileza conceptual do bucolismo seiscentista, particularmente em Rodrigues Lobo e D. Francisco Manuel (tópico especialmente versado em duas dissertações polémicas de Cruz e Silva contra o poeta bucólico Pina e Melo, o «Corvo do Mondego», 1695-1765, que outros árcades ridicularizam também, e que todavia é na sua *Arte Poética* em verso, 1756, um doutrinário do classicismo, embora a sua obra lírica tenha ainda traços barrocos, com um sensível gosto pelo tenebroso que se antecipa ao pré-romantismo);

6) Condenação da rima (especialmente por Garção e, depois, por Filinto Elísio);

7) Culto da razão, num sentido em que se cruzam as influências de Locke e Descartes, frequentemente citados ou parafraseados:

8) Uso da mitologia, como necessária forma de *ornamentar* a poesia, mas de um modo claramente inteligível, alegórico;

9) No teatro, separação nítida dos géneros (tragédia e comédia); primazia do conteúdo literário e moralizante sobre o espectacular; respeito da verosimilhança; acatamento das três unidades (acção, tempo e lugar); tratamento perfeitamente unitário e consequente do carácter psicológico, ou, como os clássicos dizem, do *decorum* de cada personagem; encadeamento lógico da *fábula*, ou enredo; sobriedade de efeitos, evitando o *deus ex machina*, o excesso de *tramóias* mecânicas e a representação visível (*coram populo*) de cenas truculentas, bem como a música vocal ou instrumental (crítica da ópera).

Estudaremos no capítulo dedicado ao teatro a teorização, por vezes muito peculiar, de Manuel de Figueiredo.

Convenções da poesia arcádica

A teoria aristotélica de que a arte é uma imitação seleccionada segundo critérios estéticos e morais cobre, na poesia arcádica, uma ambiguidade profunda. Por um lado, como veremos, a necessidade ética e estética de selecção corresponde fundamentalmente, nessa poesia, às limitações impostas pelo «despo-

tismo esclarecido» que a condiciona; por outro lado, a imitação, tal como a concebem os Árcades, relaciona-se com uma certa atenção realista à vida circundante e com a expressão de certas peculiaridades da burguesia letrada.

Com efeito, há que registar no passivo da poesia arcádica uma grande dose de convencionalismo, de eufemismo, de mascarada. Disto faz parte o uso generalizado da mitologia pagã, que Cruz e Silva impôs, apesar das reservas de Verney e de Cândido Lusitano. O facto de os Árcades se servirem dos mitos greco-latinos de um modo sempre transparentemente alegórico, sem o comprazimento puramente imaginativo de certos poetas barrocos, não se pode considerar uma conquista estética, antes pelo contrário, pois o que há de fantasia livre no Barroco exprime um sentimento algo inquieto, ao passo que o eufemismo arcádico corresponde apenas a um compromisso da sensibilidade comum com os quadros rígidos do despotismo esclarecido, e a arquitectura das regras clássicas é, afinal, mais atrofiadora da criatividade do que o neo-escolasticismo pretensamente aristotélico do Barroco literário. Os seres e casos da mitologia e do pastoralismo clássico eram chamados a neutralizar e intemporalizar a vida do magistrado, do funcionário, do ambiente da classe média, como primeiro passo incerto de uma dignificação da burguesia.

O domínio próprio da alegoria mitológica ou da evocação antiga é, entre os Árcades, o dos géneros solenes: as odes comemorativas das altas personagens e dos acontecimentos políticos, a tragédia, tudo o que respira dependência mecenática, praxe cortês ou académica. Mas o «despotismo esclarecido», no seu duplo aspecto de pompa absolutista e de racionalismo iluminista, sente-se ainda, indirectamente, na majestade calculada da composição, na disciplina das regras, na modelação do gosto segundo padrões literários e até linguísticos que vêm do Império Romano ou Alexandrino; no predomínio do verso branco, mais adequado a receber a herança da métrica greco-latina, baseada na quantidade silábica; na laboriosa procura de equivalências portuguesas para as estrofes de Alceu e Safo; na forçada adaptação de idiotismos latinos, e até gregos, com carácter sintáctico e vocabular, como hipérbatos complicados, epítetos alatinados, compostos aglutinantes do tipo de *auricrinito* (com cabelo dourado), etc.; no restauro artificioso de géneros tipicamente pagãos, como as odes anacreônticas, os ditirambos, o «drama satírico»; na paráfrase constante dos lugares selectos de Píndaro, Anacreonte, Virgílio, Ovídio e outros, sobretudo de Horácio.

Apesar disso, o arcadismo português acompanha a evolução europeia geral, como vamos ver, prestando atenção às suas figuras mais representativas no lirismo, na sátira e na comédia.

CORREIA GARÇÃO: *o horacianismo burguês*

O membro mais prestigioso e influente da Arcádia Lusitana foi Pedro António Correia Garção (1724-1772), que adoptou o nome arcádico de Córidon Erimanteu.

Filho de um alto funcionário, aliás descendente de «mecânicos», e com ascendência francesa por parte da mãe, franzino e educado no culto das letras clássicas, Correia Garção frequentou o curso de Direito sem chegar a formar-se. O casamento trouxe-lhe bens de fortuna, relações na nobreza e um razoável emprego na Casa da Índia. No auge da sua carreira, era, além de mentor da Arcádia, director da «Gazeta de Lisboa». O seu gosto da convivência caseira com chá e torradas, passatempos literários e partidas de *whist* parece acusar muito cedo uma influência da colónia britânica em Lisboa, que de resto se generalizava rapidamente; tinha, aliás, relações com pessoas de várias nacionalidades, servindo-se correntemente do Inglês, Francês e Italiano. Arruinado por uma demanda, passa a viver retirado na sua quinta arrabaldina da Fonte Santa. Por motivos mal esclarecidos ainda hoje, foi em 1771 encarcerado no Limoeiro. As súplicas da esposa só muitos meses mais tarde conseguiram obter uma ordem de libertação, que não chegou a encontrar o poeta com vida.

Garção é, ao mesmo tempo, um dos principais doutrinadores e um dos mais influentes poetas da Arcádia, e contribuiu ainda com duas comédias (e talvez com duas tragédias em prosa, perdidas) para a tentativa arcádica de criação de um teatro nacional. A sua doutrinação literária, realizada através das *Dissertações* produzidas nas sessões da Arcádia, nada acrescenta ao que já ficou dito sobre a teoria estética dos Árcades, a não ser porventura uma particular insistência na função pública e social da literatura, e advertências (justas, mas incumpridas) sobre o comedimento na imitação dos antigos. Quanto à sua obra poética, é de notar que encontramos nela vestígios de géneros seiscentistas, tais como redondilhas com mote, endechas pastoris e um «romance». Superabundam também as poesias de circunstância, especialmente sonetos.

O esforço maior do poeta orientou-se, todavia, no sentido de cultivar os géneros greco-latinos, inclusive alguns que não existiam na língua portuguesa, como os *ditirambos*, composições pretensamente báquicas, mas muito cheias de interjeições gregas e epítetos mitológicos, hoje só decifráveis com o dicionário à mão; e, assim, escreveu numerosas odes pindáricas, sáficas e alcaicas, numa exaltação empolada de altas personagens e efemérides, ou então da Virtude estóica ou da Arcádia. Merece, no entanto, destaque, pela alta dignidade com que reveste uma atitude exemplarmente virtuosa, a *Fala do infante D. Pedro, duque de Coimbra, aos Portugueses, querendo-lhe levantar uma estátua pelo seu bom governo, o que ele não consentiu*, em que já se viu uma crítica ao

marquês de Pombal e a causa da sua prisão. E é de notar que este culto estóico da virtude se orienta num sentido por vezes muito renovador, que é o que acontece quando, extraindo aliás as últimas consequências lógicas da política de neutralidade e paz que os dirigentes portugueses praticaram ao longo de quase todo o século XVIII, procura, numa oração arcádica, apoucar o heroísmo militar aristocrático, glorificando os antepassados na qualidade, apenas, de «descobridores das riquezas de todo o mundo» e declarando que «os interesses dos comerciantes eram os interesses da Nação». Em coerência com os gostos neoclássicos, pugnou pelo verso branco, que largamente praticou nas odes e epístolas.

Sob o aspecto da imitação dos antigos, a obra mais celebrada de Garção é a *Cantata de Dido*, moldada sobre um passo do Livro IV da *Eneida*. O género das cantatas pertence à poesia musicada, que Garção, como em geral os Árcades, condenavam. Tratava-se de narrativas recitadas ao acompanhamento de cravo e rematadas por árias cantadas. A *Cantata de Dido* figura numa comédia (a *Assembleia*) em que se ironizam certos gostos e costumes burgueses; apesar disso, é evidente a sua cuidada factura, que adoça e simplifica a acção do tema original virgiliano e isola a figura da protagonista num fundo hierático e marmóreo, sem confidentes, sem as profecias épicas nem a cremação final do cadáver da *Eneida*. Garrett ainda exalta hiperbolicamente esta cantata, mas não deixa de ser significativo que uma crítica do nosso tempo já se tenha perguntado se a sua intenção não seria herói-cómica.

Essa parte da obra de Garção é a mais intencionalmente renovadora, mas, afinal, a menos vivedoira. O que há de mais interessante neste poeta consiste na combinação do horacianismo com a poesia do quotidiano, que encontramos em alguns sonetos e principalmente nas epístolas.

Na sátira dedicada ao conde de S. Lourenço, o Córidon Erimanteu da Arcádia exprime uma tendência profunda da sua obra, quando subordina a imitação dos Antigos às exigências da Razão e da Verdade, especialmente pelo que respeita ao vocabulário e às circunstâncias modernas e correntias da vida. Com efeito, aquilo que Garção mais gostava de imitar em Horácio era o quase miraculoso equilíbrio que o poeta romano atinge sempre entre a naturalidade coloquial e a vibração lírica. Garção procura conseguir esse equilíbrio, atingindo raros momentos que antecipam Cesário Verde ou Fernando Pessoa, entre muitas provas de um mau gosto precursor do que há de pior em Filinto Elísio ou João Penha. No seio da *áurea mediania* horaciana da Fonte Santa vemos, deste modo, perpassar uma série de convivas, em que se destaca o padre António Delfim, «um clérigo alvo/Olhos azuis, as faces mui rosadas,/Castanhas as melenas estiradas», calvo e amador da rabeca; sentimos o eco de longos serões

caseiros «com o leite na caneca branquejando», chá, torradas, ponche e partidas de *whist* sobre uma mesa coberta de pano verde, num «long-room».

O editor póstumo de Garção omitiu diversas composições mais livres, se não pornográficas, mas não pôs de parte numerosos exercícios métricos de ironia ou cumprimento familiar, como saudações de aniversários, pedidos de tabaco ou até de dinheiro emprestado, convites ou respostas a convites, a chamada de um médico, etc. Ainda bem, porque esta herança temática do *romance* barroco permite-nos seguir o movimento lento de dignificação poética do ambiente burguês. Efectivamente, é já num tom de ironia amarga, ou de breve mas denso lirismo realista, que a gente vê o nosso poeta entretido com passatempos caseiros, ou na rua, entre as cotoveladas de aguadeiros, saloios e outros vendedores, aturdido por coches à desfilada ou pela estridência dos pregões, ignorando quanto se passa na Corte, observando

Que entram naus pela barra, e saem navios
Com velas inchadas

ou a contemplar, atrás de vidros, uma tempestade que amaina:

Parou a chuva; correm sussurrando
Os torcidos regatos vagarosos.
Não me atrevo a sair, fico jogando.

E o verso acolhe ainda desabafos de mal-estar pelintra, com credores, criados desrespeitadores, filhos de roupa rota, candeias de pechisbeque, ou então o desengano e a auto-ironia de um encarcerado já meio apatetado e exangue.

Este realismo incipiente e até, provavelmente, a ironização da sua própria pelintrice, que Tolentino, Paulino António Cabral e outros levarão ainda mais fundo, projectam-se também na comédia *Assembleia* ou *Partida*, como veremos.

REIS QUITA: um elegíaco

Filho de um comerciante que se arruinou e morreu no Brasil, Domingos dos Reis Quita (1728-1770) teve de procurar o ganha-pão num ofício, embora então relativamente bem cotado: o de cabeleireiro. O contacto com personagens de categoria deve ter ajudado as suas inclinações poéticas e autodidácticas. Mais tarde, promovido a bibliotecário do conde de S. Lourenço e a árcade, nunca deixou de ser chasqueado por vates de superior condição social. O seu protector

vai parar às masmorras pombalinas; o terramoto priva-o de todos os bens; é minado pela tuberculose. Estas circunstâncias penosas são coroadas por um amor infeliz. Dedica-o a uma senhora de outra esfera, a *Tirceia* das suas poesias, que de resto protegeu o poeta até à morte.

Quita tentou sem êxito a tragédia (*Hermíone*, *Astarto*, *Mégara*, *Castro*), dentro de uma estrita obediência às regras arcádicas do género, e o drama pastoril (*Licore*), onde, apesar das dificuldades inerentes ao restauro de um molde helénico arcaizante, se percebe o eco vivo de uma luta desesperada pelo amor, transferida à façanha mítica de um herói pastoril. O seu género é por excelência o bucolismo saudoso e inconsolável. Mais do que Garção ou Cruz e Silva, sujeita-se inteiramente ao convencionalismo arcádico, aos símbolos, metáforas, situações e epítetos clássicos. Pelos seus poemas perpassa, no entanto, uma doçura cantante precursora de certo gosto romântico.

CRUZ E SILVA: tentativa de um realismo mitificador

António Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), o Elpino Nonacriense da Arcádia, deixou uma obra extensa, postumamente publicada, como de resto acontece com os principais confrades. Os aspectos salientes dessa obra são a sua identificação ideológica com o regime pombalino, como aliás também se verifica em Garção e Reis Quita, o apagamento do lirismo pessoal, que bem sentia não condizer com a sua condição de magistrado, e um esboço de realismo social que, debatendo-se com convenções mitológicas, tem a sua melhor expressão num poema herói-cómico de sátira iluminista.

Órfão muito cedo, por falecimento do pai no Brasil, e nascido de gente do povo de Lisboa, os sacrifícios da família permitiram-lhe estudar nos Oratorianos e formar-se depois em Direito. Já sabemos do papel que desempenhou na Arcádia. Em 1759 era juiz-de-fora em Castelo de Vide, e em 1764 juiz auditor militar em Elvas.

Ao fixar-se nesta cidade, onde esteve cerca de dez anos, falhara a tentativa de restaurar a Arcádia Lusitana; mas foi encontrar ali um seu reflexo provinciano na *Academia dos Aplicados Eborenses*, fina flor de bacharéis e oficiais, frequentadora do *Sótão do Falcato*, que era a casa de um ouvidor. O *Hissope* cristaliza a crítica iluminista deste meio ao alto clero da terra. Finda a comissão da auditoria, e enquanto aguarda em Lisboa promoção na carreira e os difíceis trâmites da nobilitação, Cruz e Silva figura na roda literária que exalta o marquês de Pombal, e escreve a comédia *O Falso Heroísmo*, a ridicularizar a vaidade genealógica.

Entre 1776 e 1789, exerce as funções de desembargador no Rio de Janeiro; da viagem por mar e da paisagem brasileira há, como veremos, curiosas reminiscências nos seus versos.

Transferido depois para o Porto, pouco tempo fica na Metrópole, porque em 1790 regressa ao Brasil, constituindo com mais doze juízes a alçada destinada a julgar a pretensa rebelião oficialmente designada de *Inconfidência Mineira*, que parece não ter passado de um descontentamento geral de origem tributária, com expressão letrada numas *Cartas Chilenas*, sátira anónima contra os responsáveis da administração colonial. As revoluções americana e francesa aterravam os governantes, e é dramático ver a dureza de Cruz e Silva para com os poetas e funcionários Cláudio Manuel da Costa, Tomás da Costa, Tomás António Gonzaga e José Alvarenga Peixoto, alegadamente conjurados com o célebre *Tiradentes*, e aos quais se podia atribuir, quando muito, uma sátira antiaristocrática visando o governador de Minas Gerais. Falaremos adiante destes poetas *mineiros*. Cruz e Silva morreu no Rio, onde ficou retido pela sua elevação a chanceler da Relação.

Quase toda esta vasta produção literária de Cruz e Silva se deve hoje relegar ao museu histórico-literário do gosto poético. Os idílios bucólicos ou piscatórios, embora temperem com notas esparsas de realismo descritivo e até «científico» os lugares-comuns da escola de Teócrito, Mosco e Bíon, não abonam favoravelmente a sua teorização do estilo *simples* mas nobre, em oposição ao estilo *rústico* de Rodrigues Lobo. Com efeito, o regresso à simplicidade pastoril ou piscatória, como imagem da perdida Idade de Ouro, não passava então de um ideal empalhado por reminiscências literárias. Analogamente, os ditirambos de Cruz e Silva são, como os de Garção, composições que pretendem suprir com a erudição o autêntico entusiasmo dionisíaco. As elegias, odes sáficas, alcaicas, e sobretudo as odes pindáricas glorificadoras de heróis quinhentistas nacionais, que conservam a tripartição helénica em estrofes, antístrofes e epodos, sem que isso corresponda já às suas necessidades originárias de contraste coral, representam outra rotunda falência, embora tenham merecido certo favor dos letrados do tempo, como eco literário que são da ideologia oficial contemporânea.

Mais leves, os epigramas e os apólogos ainda poderão ser lidos, mas sem que despertem grande interesse. No entanto, as odes anacreônticas prendem mais a atenção; não desmerecem em comparação com muitas composições análogas que figuram nas antologias seiscentistas de outras literaturas: são fluentes, mordidas de uma sensualidade discreta, e nelas o ritmo do verso breve elimina as construções sintácticas mais repisadas pelos Árcades. É aí que se exprime um pouco da verdadeira intimidade do magistrado pombalino.

Entre as três centúrias de sonetos que deixou, só merecem assinalar-se os que se referem à viagem marítima e subsequente estadia no Brasil. É curioso sentir neles o balbuciar do senso do pitoresco, como resultado da pressão da experiência tropical sobre uma cultura literária ainda inadequada para a exprimir. Com efeito, o Brasil já não está inteiramente ausente dos versos de Cruz e

Silva, ao contrário do que acontece com os de D. Francisco Manuel. O nosso árcade tinha curiosidades de naturalista, e isso levou-o a esboçar os contornos de uma ou outra paisagem dos trópicos, embora procurasse logo dignificá-los ao modo arcádico, diluindo-os numa reflexão moralista sobre os males que o ouro brasileiro traz aos homens.

Mas a realidade visual que se lhe impõe aos sentidos é mais forte do que as convenções moralistas. E então Cruz e Silva, para não se perder numa floresta virgem de impressões descosidas, resolve mitificar a paisagem, urdir variados enredos amorosos de ninfas e pastores para uma série de elementos da flora, da fauna, da orografia brasílicas, à imitação de Ovídio. E eis a origem das suas doze *Metamorfoses*, que transpõem para enredos mitológicos a cascata da Tijuca, a árvore caui, a flor do manacá, a ave beija-flor, o monte Macué e o passarito bem-te-vi, etc.

Há, contudo, um poema onde Cruz e Silva atribui à imaginação mitificadora uma função esteticamente significativa, criando uma mitologia própria para efeitos de sátira social: o *Hissope*. Principiou a escrevê-lo por volta de 1768, em Elvas; o manuscrito divulgou-se rapidamente através de numerosas cópias manuscritas; daí e das refundições do próprio autor resultaram versões diferentes, editadas a partir de 1802. Fruto, originariamente, de uma crítica anticlerical localizada, embora sob a influência do iluminismo pombalino e de um modelo literário (o poema herói-cómico tal como fora consagrado por *Le Lutrin* de Boileau), pouco pode por enquanto adiantar-se acerca das suas intenções, pois o texto autêntico ainda não está determinado com rigor. Devem considerar-se provisórios toda a análise e juízo que se faça desta obra, porque, tal como acontece com outros textos mais audaciosos do Iluminismo (alguns dos textos atribuídos a Alexandre de Gusmão, por exemplo), é de admitir a possibilidade de remodelações tardias, ligadas com a propaganda liberal.

O que deu assunto ao *Hissope* foi uma questão de «precedência» que se levantou na Sé de Elvas entre o deão Lara e o bispo. O prelado acostumara-se a que, antes das cerimónias do culto, o deão lhe apresentasse servilmente o hissope, à porta da casa do cabido. Como um dia o deão faltasse ao cumprimento da praxe, o bispo obteve dos cónegos um acórdão que obrigava a mantê-la. O Lara apelou para as instâncias eclesiásticas superiores, mas o acórdão foi confirmado. Pouco depois morre, e sucede-lhe no deado um sobrinho que, recorrendo à Coroa, semeia o pânico na Sé elvense, ao ponto de o cabido e o bispo negarem a existência do acórdão e da praxe.

Trata-se, pois, de uma das numerosas questiúnculas que a história eclesiástica regista nas relações entre os altos jerarcas das dioceses. Mas intervém um elemento novo e importante: a arbitragem da Coroa. A irreverência do poema só poderia compreender-se em pleno apogeu do absolutismo.

Quanto à estrutura literária, devem-se à imitação de Boileau o uso de uma aparelhagem mitológica ideada *ad hoc*, e os efeitos cómicos obtidos pelo contraste entre as bagatelas referidas e a grandiloquência heróica (aqui de imitação camoniana) da linguagem. Deve reconhecer-se, por outro lado, que o poema é desproporcionado, pelo menos nas versões mais conhecidas: duas visitas do deão, a primeira a um jurisconsulto, e a outra ao convento dos Capuchos, contêm extensos diálogos que não interessam à acção principal. Ou o plano não foi suficientemente amadurecido, ou, o que é mais verosímil, deve tratar-se de interpolações. É de facto provável que tenham sido inseridos certos passos em que a sátira anticlerical ganha um tom mais combativo, comparável à crítica liberalista, como aqueles em que o alto clero, quer regular quer secular, nos aparece estigmatizado de ignorância, superstição, indolência, gula, vaidade, com os vícios do jogo e da embriaguez; ou em que aos seus festins planturosos se faz seguir um caldo de portaria para os pobres, como arremedo farisaico da caridade.

Tais desproporções e possíveis interpolações não impedem que o *Hissope*, tal como chegou até nós, seja um apreciável poema herói-cómico, que nos seus melhores momentos se aproxima das sátiras de Tolentino, por certa qualidade da ironia. Alguns aspectos mais ridículos do regime senhorial agonizante são nele promovidos a entidades mitológicas maiusculadas, sob a chefia suprema do Grémio das Bagatelas. O conflito central é traduzido mitologicamente pela rivalidade entre duas formas de tratamento, então em vias de se generalizarem: a *Senhoria* do deão, e a *Excelência* do bispo. Quer no reino olímpico das Quimeras, quer na sua contrapartida infernal, o reino da Discórdia, quer ainda no reino do Sono, que também se descreve, os deuses, com seus acessórios, são dados de um modo que não pode deixar de lembrar um processo da ironia tolentiniana ou queirosiana: a animização cómica das coisas ou das circunstâncias inertes. A crítica prende-se frequentemente com aparentes ninharias, como a moda, as fórmulas de tratamento, os jogos de azar, o galicismo; não falta a autocrítica irónica ao coleccionismo de naturalista amador, às odes arcádicas dedicadas a mecenas ignorantes, etc.; perpassam várias figuras e casos do mundo provinciano de Elvas, num misto, às vezes, de simpatia e de troça. Mas não há dúvida de que o escopo básico do poema é o ataque ao mundo senhorial decadente: o seu alto clero, a filosofia escolástica, o direito canónico (em oposição ao direito civil, que é, afinal, exaltado por contraste), o barroco literário, o eruditismo gramatical, as superstições, as manias genealógicas, as questões de precedência honorífica.

O teatro em Portugal na época arcádica

Na segunda metade do século XVIII, o teatro em Portugal está sujeito à influência dominante da ópera italiana, o que aliás só constitui o desenvolvimento de uma situação já definida no tempo de D. João V. Subsistem formas diversas de teatro popular, mas muito inorgânico e abaixo do nível que atingira António José da Silva. Entre os dois extremos, os Árcades vão tentar a tragédia cívica e a comédia de moralidade burguesa.

Na *introdução* a este período que estamos estudando, já apontámos a relação existente entre o absolutismo, a ópera e o desenvolvimento de certos aspectos das artes rítmicas e plásticas em Portugal na segunda metade do século XVIII. Registemos aqui apenas que Marcos Portugal tentou a ópera com libreto original em português. À parte esse intento gorado, do ponto de vista literário o reinado da ópera é representado directamente por numerosas traduções e adaptações, sobretudo dos libretos de Metastásio, algumas das quais se devem a Francisco Luís Ameno (o editor de António José da Silva, e aliás conhecido por vários pseudónimos), sendo a maior parte delas correcta ou incorrectamente atribuídas a Nicolau Luís, que foi ensaiador e director do Teatro do Bairro Alto. As tendências mais características de tais adaptações, principalmente das que podem com mais probabilidades atribuir-se a Nicolau Luís, representam uma certa sobrevivência do gosto formado pela comédia espanhola. O adaptador, com efeito, tem sempre o cuidado de sublinhar as intenções morais do enredo, ou de fazê-las surgir quando originalmente não existem, e sobrecarrega a história amorosa principal com um subenredo caricato que decorre entre personagens servis, os *graciosos*.

A influência da comédia espanhola é ainda suficientemente forte para que os dramaturgos de formação arcádica sintam a necessidade de a hostilizar durante toda a segunda metade do século XVIII. Essa influência persiste também no teatro popular, o qual é constituído por diversos géneros em que, ora se notam reflexos da ópera ou até da comédia burguesa traduzida, ora se verificam sobrevivências da comédia lopesca, do auto sacramental e até de velha farsa vicentina. Tais são as peças para bonifrates, em cujo repertório brilham ainda as *mágicas* de António José da Silva e dos seus continuadores, Alexandre António de Lima e Rocha Saldanha; tais as mogigangas ou entremezes que ridicularizam sobretudo vários tipos sociais de miseráveis e dependentes: o criado, o galego, o peralta, o sacristão, a beata, etc.; tais são os sainetes, comparáveis aos intermédios musicais com intróito cómico dos palhaços de hoje: os *presépios* e

vilancetes, que se ligam principalmente com as festividades do Natal e com certas lendas dos santos populares.

O desenvolvimento material e cultural da burguesia em fins do século XVIII, produzindo novos hábitos de sociabilidade (piqueniques, serões com modinhas brasileiras, recitativos ou cantatas, assembleias ou funções), favorece um tipo especial de entremez, o *provérbio*, isto é, uma pequena representação, hoje diríamos um *sketch*, que não passa de simples ilustração dramática de certo adágio moralista. Neste género distinguiu-se Manuel José de Paiva, mais conhecido pelo pseudónimo de Silvestre Silvério da Silveira e Silva, que imitou sobretudo, para o efeito, o manancial da comediografia espanhola. Todos estes géneros populares foram amplamente divulgados pela literatura de cordel, constituída por folhetos baratos que, como diz Tolentino, se vendiam «a cavalo num barbante» em certas ruas lisboetas de maior concorrência.

A penúria do teatro português original desta época em obras de categoria, ligada a um tão nítido contraste entre géneros pomposos e géneros populares quase inorgânicos, está provavelmente em relação com o atraso da consciência doutrinária e estética da burguesia portuguesa relativamente à francesa, por exemplo. Mas há certamente outras razões, entre as quais a proibição das actrizes, que Pombal fez vigorar desde 1768, e as restrições impostas por D. Maria I e mal contrabalançadas por um maior interesse de Pina Manique quanto ao teatro. Acrescente-se que o terramoto emudeceu os principais palcos lisboetas durante cerca de 12 anos.

Os Árcades e as tentativas de restauração da tragédia

Pelo carácter dos seus protagonistas e conflitos (escolhidos por via de regra entre altas personalidades e casos da mitologia, da história sacra e profana), a tragédia foi durante os séculos do classicismo o género mais adequado à expressão das preocupações políticas. Os problemas que debatia prendiam-se por vezes com a ética do monarca absoluto, como é o caso de Corneille. Já, porém, com Racine, a tragédia se fixa de preferência em conflitos de ordem familiar e sentimental. Com os tragediógrafos pós-shakespearianos em Inglaterra e com Crébillon em França, a tragédia oferece o espectáculo de sádicas truculências ou de anormalidades e crimes que seriam repulsivos para várias camadas de público. O *Catão* de Addison e a *Zaira* de Voltaire iniciam nova fase na evolução do género, como forma de dignificação dos ideais ilumi-

nistas da tolerância e da liberdade política. A influência crescente da burguesia, por meados do século XVIII, manifesta-se de preferência no desenvolvimento da comédia e do drama realista, mas a Revolução Francesa trouxe um novo surto de tragédias cívicas de tema libertário, que corresponde ao gosto neoclássico então dominante. Neste surto salienta-se, como referimos, a obra de Alfieri.

Este esquema de evolução ajuda-nos a compreender a importância que os Árcades atribuem à tragédia, quando discutem incansavelmente as suas regras. Trata-se, no fundo, de definir os ideais políticos da nossa burguesia letrada. Não apareceu todavia qualquer grande personalidade que fizesse vingar este projecto numa obra perdurável. Na produção teatral dos Árcades há a mesma carência de autenticidade que condenou as odes arcádicas ao esquecimento. Não é menos significativo que muitas energias se perdessem em discussões meramente formais, e que quase toda a tragediografia levada à cena seja constituída por traduções. Como contrapeso, notemos que as traduções e imitações revelam uma nítida evolução ideológica, que se processa desde o terramoto até cerca de 1820.

Ao fundar-se a Arcádia Lusitana, um dos objectivos era o de lançar as bases de uma tragediografia portuguesa inteiramente moldada pela francesa do tempo de Luís XIV. A polémica de Alexandre de Gusmão com o marquês de Valença, a *Arte Poética* do padre Francisco José Freire apontam nesse sentido. Duas *Dissertações* académicas de Correia Garção, lidas em Agosto e Setembro de 1757, obedecem ao intuito de exaltar as regras da tragédia clássica francesa, em oposição à inglesa, nomeadamente ao *Catão* de Addison, que, significativamente, considera dominado pelo republicanismo revolucionário de Cromwell. Na *Gazeta Literária do Porto* de 1761, o padre Francisco Bernardo de Lima exprime opiniões semelhantes.

Garção tentou, provavelmente, cultivar o género nobre do teatro clássico, com duas tragédias de que só restam os nomes (*Sofonisba* e *Régulo*). O mesmo acontece com vários outros árcades. A falta de originalidade nas discussões académicas travadas sobre este ponto faz-nos crer que tais tentativas não excederiam a bitola de *Mégara*, *Hermíone*, *Astarto* e *Castro*, versificadas por Reis Quita, segundo esquemas dramáticos, delineados, sobre modelos conhecidos, pelo seu confrade e amigo Manuel Tibério Pedegache Brandão Ivo, tragédias que só a um título são notáveis: a sua regularidade em relação aos cânones seiscentistas franceses. A *Castro* de Quita foi no início do século XIX refundida por João Baptista Gomes, numa versão que, embora inferior, teve o favor do público. É de notar que Cândido Lusitano revela maior flexibilidade crítica do

que Garção, Quita e outros contemporâneos, concedendo aos tragediógrafos certa margem de liberdade quanto à apresentação em público de cenas sangrentas e quanto à variedade de lugar e de tempo, o que contradiz os preceptistas franceses mais exigentes.

MANUEL DE FIGUEIREDO e a tragédia «filosófica»

Ainda mais flexível veio a ser, com o tempo, o gosto de Manuel de Figueiredo, o árcade que mais trabalhou pela reabilitação do teatro em Portugal.

Manuel de Figueiredo (1725-1801) estudou com os Oratorianos de Lisboa e parece ter frequentado a Universidade. Entre 1745 e 1753 viveu em Espanha, como funcionário, ligado às complicadas negociações sobre os limites das colónias sul-americanas. Tirante os seus primeiros versos dos quinze anos e uma tentativa de comédia em castelhano, só depois da fundação da Arcádia, a partir da apresentação ali da tragédia *Édipo*, em 1757, resolve dedicar-se inteiramente ao teatro, nos ócios das suas funções de oficial de uma secretaria de Estado. O seu excepcional carácter pode ser assinalado pelo facto de rejeitar na aposentação, em 1797, as gratificações que excediam um ordenado por ele considerado como suficiente para o resto da vida. Da sua extensa obra apenas uma peça foi levada à cena e sem êxito. Preservou-a toda, porém, um seu irmão, que a editou em 13 volumes, numa tiragem de 300 exemplares. A Garrett se deve muito o não ter sido esquecido.

Na apresentação do *Édipo*, com a capacidade de autocrítica que sempre o distinguiu, Figueiredo reconhece que todo o seu mérito reside em eliminar determinadas contradições dos seus predecessores nesse tema, em salientar os problemas de ética e em banir certos elementos que, como Muratori, considera prejudiciais à verosimilhança ou à moralidade teatral: solilóquios, apartes, personagens confidentes, episódios amorosos. Pondera, no entanto, que «a observância austera destes preceitos é mais uma prova de falta de ideia do que da observação da arte». Outra autocrítica frequente e perfeitamente justa de Manuel de Figueiredo consiste em considerar-se mais «filósofo», isto é, moralista e registador de costumes, do que «poeta». Desde a fundação da Arcádia até à morte, o nosso autor prepara os 13 volumes de peças originais e adaptadas, consciente dos seus defeitos e considerando-se simples precursor num país desprovido, a seu ver, de qualquer tradição teatral de bom nível: «Triunfem outros, basta-me a glória de ser o primeiro que morreu na brecha».

Já vimos que a primeira tragédia arcádica foi, de acordo com os Estatutos, sujeita a uma *Censura*, de que se incumbiu Sincero Jerabricense (Valadares e

Sousa). Da *Resposta do Autor* retenhamos apenas a apologia dos coros, que o censor propõe eliminar, de acordo com os autores franceses. Ainda em 1757, Figueiredo escreveu mais duas tragédias, *Artaxerxes II* e *Viriato*, esta última assinalável pela escolha de um assunto nacional. A preocupação de enraizar no ambiente português, que domina todo o conjunto do seu teatro, faz-se sentir nas tragédias posteriores, em que deu quanto estava na sua capacidade: *Ósmia*, a *Lusitana* (1773), que, inspirando-se num episódio conhecido da *Monarquia Lusitana*, versa um conflito de tipo corneilliano entre o amor e o dever pátrio e conjugal, com a vitória patética do último; *Inês* (1774), tragédia bem arquitectada quanto à motivação das três personagens centrais, com um excelente contraste de caracteres entre um Afonso IV «republicano» (isto é, atento ao interesse público) e um D. Pedro «justiceiro», postos frente a frente numa cena intensamente dramática, após a execução de Inês; *As Irmãs* (1775), que se baseia no comportamento maquiavélico de D. Leonor Teles para com D. Maria Teles. As duas últimas tragédias, tal como algumas das suas comédias, talvez pudessem vingar no palco, mas com outro tratamento dialogal e versificatório. Entre 1775 e 1776, Manuel de Figueiredo resolve rematar a sua carreira de tragediógrafo falhado pela tradução livre das três tragédias suas predilectas: o *Cid* e o *Cinna* de Corneille, e o *Catão* de Addison. Sob o ponto de vista formal, tal escolha representa o reconhecimento do direito do génio criador a uma certa liberdade relativamente aos códigos clássicos; isto exprime Figueiredo ao dizer que «é mais fácil chegar a ser Sófocles que a Corneille», embora, por isso mesmo, desaconselhe a imitação de Corneille, «génio monstruoso» que situa acima das regras. Do ponto de vista ideológico, tal escolha revela a importância que Manuel de Figueiredo atribui à tolerância e à liberdade cívica, de acordo com as suas constantes mostras de admiração e aprovação do «grande» e «sábio» Voltaire. Racine, para ele, «não era tão Filósofo como Poeta», e o nosso árcade tem o culto iluminista do *Filósofo*. Por isso procura reduzir o amor no seu teatro ao papel de sentimento controlável, ou então vicioso, tal como os dramaturgos gregos, a quem «o entusiasmo da sua liberdade lhes não permite deleitar-se com coisa tão fútil e ridícula».

O gosto de Manuel de Figueiredo não coincide afinal com o do público do teatro declamado. O *Cid* e o *Cinna* tiveram traduções portuguesas, mas Racine foi muito mais copiosamente traduzido e adaptado até ao Romantismo. As tragédias de Voltaire foram apreciadíssimas em numerosas versões, sobretudo no último quartel do século XVIII e inícios do século XIX, o que aliás coincide com o desenvolvimento da ideologia liberal. As Invasões Francesas e a Revolução de 1820 deram novas oportunidades à tragediografia de exaltação das liberdades cívicas. De 1822 data, por exemplo, a vinda aos palcos lisboetas da primeira

companhia francesa, para representar sobretudo Voltaire e Molière. Como é natural, tal clima ideológico favorecia a apreciação das tragédias de Addison e Alfieri, e por isso as vamos encontrar traduzidas e imitadas por vários portugueses, entre eles o jovem Almeida Garrett. Os árcades Cândido Lusitano e Gomes de Carvalho também tentaram a tragédia: *Ulisses em Lisboa*, 1761, aliás classificada como «ópera portuguesa», e *César*, 1775, respectivamente.

Os Árcades e a comédia burguesa

Mais ainda do que à tragédia, Manuel de Figueiredo dedicou os seus melhores esforços críticos, doutrinários e dramáticos à criação de uma comédia que se adequasse aos costumes e problemas da burguesia lisboeta.

Também Correia Garção manifestou o mesmo interesse, escrevendo duas comédias em um acto, que foram mal recebidas pelo público. Uma delas, *Teatro Novo*, tem mero interesse teorético, pois que o seu conteúdo se reduz essencialmente ao debate sobre os diversos gostos teatrais então prevalecentes, sustentados por outras tantas personagens que o protagonista, Aprígio Fafes, convoca em casa para, à custa do dinheiro de um «mineiro» (ou brasileiro) rico, apaixonado por uma das suas filhas, tratarem de reformar o teatro em Portugal: o gosto clássico e arcádico, o gosto da ópera italiana e dos efeitos coreográficos ligados à ópera nacional, o do teatro de bonecos, o das tramóias cenográficas, e finalmente o da comédia espanhola. Embora seja manifesta a predilecção de Garção pelo teatro clássico versificado, a peça deixa a impressão de um propósito mal definido de reforma teatral, que inclusivamente nos surpreende com uma vaga apologia da tradição vicentina. A segunda comédia, *Assembleia* ou *Partida*, satiriza as famílias remediadas que se vêem em apuros para realizar reuniões, ou partidas, então em moda, à custa de empréstimos e fiados, mas a sátira recai principalmente sobre as pretensões fidalgas de alguns membros dessas famílias. Cruz e Silva, como vimos, escreveu uma comédia, *O Falso Heroísmo*, para satirizar «a falsa ideia / da nobreza bebida desde o berço». O protagonista, D. Tadeu de Montalto, é caracterizado, não apenas pela sua mania linhagista, mas também pelos gostos gongóricos, fala estrangeirada, preferência pelos artigos importados, e por uma vida irresponsável; acaba por se servir cobardemente de um brigão profissional para se desembaraçar de um rival amoroso. A peça é frouxa, e o seu interesse consiste apenas na crítica ao «Fidalgo», feita do ponto de vista do «Filósofo», isto é, da moralidade e do interesse burgueses. Tal crítica cristalizava entretanto no tipo cómico do *Peralta*, que nos entremezes e sátiras populares do fim do século XVIII chama a si alguns dos

traços do velho Escudeiro vicentino, sobrecarregando-o com todos os estigmas da leviandade, da estroinice, da irresponsabilidade que a burguesia descobre em tipos da pequena nobreza empobrecida. Nicolau Luís visou o mesmo tipo na sua peça mais original, a única subscrita pelo seu nome: *Maridos Peraltas*.

Manuel de Figueiredo, cuja comédia pretendia, aliás, corrigir os defeitos do teatro de Nicolau Luís, procura também, fundamentalmente, criticar no palco os preconceitos da aristocracia de sangue e fazer prevalecer, apurando-os, os padrões morais e intelectuais prevalecentes na burguesia. Além da doutrinação em numerosos *Discursos* prefaciais, escreveu peças com o fim exclusivo de criticar os gostos teatrais dominantes, de refutar os seus censores ou de autocriticar-se. (*O Dramático Afinado*, *Poeta em Anos de Prosa*, *Ensaio Cómico*, *Os Censores do Teatro*.) Fundamentado no princípio da verosimilhança ou no da dignificação estética e moral do assunto, condena os apartes, os monólogos, as figuras *protáticas* (confidentes passivos) e outros elementos «contrários à ilusão»; preceitua o emprego do verso branco, o banimento dos *graciosos*, de tudo quanto provoque a hilaridade, e dos enredos que sobrestimam o amor relativamente ao sentimento moral. Com o decorrer da experiência e dos próprios desenganos, Manuel de Figueiredo aprende a transigir em quase todos estes preceitos arcádicos e a capacitar-se das suas deficiências reais. Tem-se, com razão, na conta de bom «arquitecto» de casos e situações cénicas, mas de mau versificador, mau redactor, mesmo em prosa, sensaborão, com diálogos mortiços.

No seu parecer, que traduz o sentimento dos Árcades, o teatro constitui uma necessidade imperiosa, por ser uma espécie de púlpito eficaz donde prega o *Filósofo*. Mas cada nação precisaria de um estilo especial de comédia, pois, com *os costumes* (a moral), variam de país para país a validez das normas de juízo e os problemas da ética social a representar; pelo que, diz, «tento dar um teatro à minha Nação, filho dos seus costumes, próprio do melindre dos olhos, da delicadeza dos ouvidos do século». Limita muito, por isso, a importância da imitação dos modelos antigos ou estrangeiros modernos. O manancial dos assuntos, ambientes e tipos inspira-se essencialmente na observação atenta dos costumes nacionais.

Pela ênfase que dá à finalidade moral e à criação de heróis moralmente positivos, Figueiredo aproxima-se bastante da teoria do *drama burguês* de Diderot, chegando mesmo a aceitar expressamente tal classificação para uma da suas peças mais vivas, *A Mulher que o não parece*. Admira profundamente Aristófanes, Goldoni, sobretudo Molière, e ainda comediógrafos menores, como Quinault e Regnard, mas censura-lhes fundamentalmente o apagarem os

contornos morais das suas peças por causa da preocupação de fazer rir. No entanto, só a peça atrás mencionada e *O Homem que não quis ser* se aproximam bastante do *drama burguês* ou da *comédia lacrimejante*; em geral, de acordo com a comédia clássica, a moralidade é posta em relevo nas suas comédias pelo ridículo do herói moralmente negativo, e não pelo carácter do herói positivo.

A ligação entre a comediografia dos Árcades e a reforma pombalina do conceito de nobreza é evidente. Das três primeiras peças do género que Figueiredo produziu, em 1756, e que reflectem claramente o ambiente dos abarracamentos provisórios de Lisboa a seguir ao terramoto, *João Fernandes feito homem*, *O Farsola*, *O Pássaro Bisnau*, as duas primeiras opõem as virtudes burguesas e até artesanais à mania nobiliárquica. É este ainda o alcance de *Fatuinho*, a sua mais característica comédia de caracteres. Três outras comédias, sem data e escritas por encomenda do marquês de Pombal (*O Avaro Dissipador*, *O Indolente Miserável*, *O Fidalgo da Sua Própria Casa*), contrastam o tipo do Fidalgo, quixotescamente anacrónico, ignorante e inútil, com a pequena burguesia rural, que exaltam, numa linguagem por vezes afim da dos fisiocratas, sustentando a seguinte moralidade: fidalgos autênticos, «de homens-bons/o Rei é que os faz». Já vimos o mesmo tema da crítica do Fidalgo n'*O Falso Heroísmo* de Cruz e Silva.

Tirante essa insistente crítica *filosófica* da fidalguia de estirpe, os temas da comédia de Manuel de Figueiredo dizem geralmente respeito a problemas da moral burguesa caseira: intrujices de pais casamenteiros, peraltices, imoralidades e ridículos do amor sentimental (*Escola da Mocidade*, *Fastos do Amor e da Amizade*, *A Mocidade de Sócrates*); o mau sestro de enviar os filhos a educar, livremente, no estrangeiro, tema aliás também tratado em entremezes (*Perigos da Educação*); o vício do jogo (*O Mapa da Serra Morena*); os excessos do ciúme, ou, inversamente, da tolerância conjugal (*A Grifaria*). Já vimos que alguns destes temas são tratados nas comédias de Garção. Como protótipo do que entendia ser a boa comédia, traduziu Figueiredo as comédias *Mère Coquette* de Quinault, *Femmes Savantes* de Molière, e *O Jogador* de Regnard; também adaptou o *Cioso* de António Ferreira.

Os palcos de comédia, sobretudo o do Salitre, foram alimentados quase exclusivamente por traduções ou adaptações anónimas, em grande parte devidas, ao que parece, a Nicolau Luís. Entre os autores predilectos distinguem-se Molière e Goldoni. Lembremos um episódio curioso na história das adaptações: o *Tartufo* de Molière foi adaptado por ordem do marquês de Pombal, no sentido de se acentuar a hipocrisia do protagonista, que passava a vestir a roupeta jesuíta, e o êxito foi de tal ordem que Leonardo Pimenta se atreveu a continuar essa

adaptação com uma *Segunda Parte do Tartufo: o Tartufo Lusitano* e ainda com *A Ambição dos Tartufos Invadida.*

Há também no Teatro do Salitre e no da Rua dos Condes entremezes, breves farsas, como as do muito popular autor satírico José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832, o Josino Leiriense da Nova Arcádia), publicadas em *Teatro Cómico de Pequenas Peças*, Lisboa, 1797, que inclui 15 farsas e entremezes; personagens significativos: o falso fidalgo, o toureiro decadente, a menina sabichona, o taful, em contraste com tipos populares.

No primeiro quartel do século XIX o público acolheu favoravelmente algumas tentativas de farsa ou de baixa comédia de caracteres, em que a crítica à sociedade absolutista decadente transparece frequentemente através dos motivos de hilaridade. Nomeemos apenas como principais autores: Manuel Rodrigues Maia, autor do *Dr. Sovina*; Fernando António Vermuel (1787-1843), que escreveu *O Enredador*; António Xavier, que se celebrizou com *Manuel Enxúndia*; e Ricardo Fortuna (1774-1860), o último continuador do teatro de António José da Silva.

Bibliografia

1. Textos

- Francisco Xavier de Meneses, trad da *Arte Poética* de Boileau, «Colecção Bilingue», Lisboa, 1953 (ed. anteriores: 1793, 1818).
- Freire, Francisco José *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*, Lisboa, 1748, 1759 Dicionário Poético, 1765, 1794 (revista por outrem), 1820. Ver no texto a data de ed. de outras obras São numerosas as suas obras publicadas ou ainda em manuscrito Distingamos entre as primeiras *O Secretário Português, compendiosamente instruído no modo de escrever cartas*, 1745-1759, 1786, 1807, etc., guia epistolar muito usado e literariamente mencionado ainda no séc XIX, *Método breve e fácil para estudar a História Portuguesa*, 1748, destinado a suprir uma falta criticada por Verney *Reflexões sobre a Língua Portuguesa*, 2.ª 1842
- Garção, Correia. *Obras poéticas*, 1 vol., Lisboa, 1778; reproduzida no Rio, 1812, e em Lisboa, 1825, 2 tomos, nova ed. por Azevedo e Castro, com alguns inéditos, Roma, 1888 Última ed por António José Saraiva, na col «Clássicos Sá da Costa», com novos inéditos, Lisboa, 1957-58
- Quita, Reis: *Obras poéticas*, 1.ª ed., Lisboa, 1766, 2.ª 1781; 3.ª 1831
- Silva, António Dinis da Cruz e: *Poesias*, 6 vols., Lisboa, 1807-11-12-14-15-17; *Odes Pindáricas póstumas*, Coimbra, 1801, 2.ª ed Londres, 1820. *Hissope*, principais ed. existentes 1.ª 1801, Paris (embora datada de Londres), reed parisienses de 1817, 1821, 1826, 1834, 1.ª ed portuguesa, possível graças às Invasões Francesas, 1808, outras ed portuguesas, Lisboa, 1834, Barcelos, 1876, Lisboa, 1879, Porto, 1886, Coimbra, 1911 Falta ainda uma ed crítica com base no confronto dos diversos manuscritos José Pereira Tavares editou uma versão que se afasta da mais vulgarmente conhecida e reproduzida, que é a da ed pretensamente crítica de 1879 Como reflexo da grande popularidade do *Hissope* entre os emigrados, há, não apenas a multiplicidade das suas ed (e variantes), mas até a publicação de duas traduções francesas em Paris, 1828, uma de Boissonade, outra de Lécussan-Verdier
- Figueiredo, Manuel de *Teatro*, Lisboa, 1804-15, 13 tomos, seguidos de um 14.º vol, em grande parte redigido pelo irmão mas que contém alguns seus dispersos Ed moderna e representada de *Fatuinho*, Col. "Teatro Vivo", 1991
- Galvão, José. *Árcades Portugueses num Códice Manuscrito*, texto policopiado, Nantes, 1968-69, Poitiers, 1971-72. (Provavelmente recolhido em 1830 por um liberal exilado em Rennes, contém, entre muitos outros textos, uma variante do *Hissope*.)
- Delille, Maria Manuela Gouveia: *Uma tragédia portuguesa do séc XVIII «Morte de Cezar»*, «sep da Biblos», vol 48, 1973 (*com reprodução «offset» de uma tragédia anónima, adaptada de Voltaire e algo de Shakespeare e Corneille, com apologia do déspota esclarecido*)
- Como já vimos a propósito da Época Barroca, parte do teatro setecentista (e seiscentista) ficou recolhida em folhetos de cordel. Veja-se *Publicações da Biblioteca da Universidade de Coimbra, Catálogo da colecção de miscelâneas*, tomo 7.º, precedido de breves reflexões sobre o Teatro em Portugal nos sécs. XVII e XVIII por Aníbal Pinto de Castro, 1974, Sampaio, Albino Forjaz de *Subsídios para a história do Teatro português — e teatro de cordel*, Lisboa, 1920, *Catálogo da Literatura de Cordel* da Fund. Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1970 Há uma recolha de peças de cordel de José Daniel Rodrigues da Costa, *6 entremezes de cordel*, texto fixado por L. M. Cintra e J. S. Melo. Lisboa. 1973.

- Costa, José Daniel Rodrigues da: *O Balão aos Habitantes da Lua, poema herói-cómico*, ed. anotada por Alberto Pimenta, Edições 70, 1978; *O Almocreve das Petas* (seguido de antologia), leit., pref. e notas de João Palma-Ferreira, Estúdios Cor, 1974

2. Antologias

- *Poesia do Século XVIII*, sel., pref. e notas de Óscar Lopes e Júlio Martins, na «Colecção Avelar», Lisboa, 1940
- *Poetas do Século XVIII*, sel., pref. e notas de Rodrigues Lapa, na col. «Textos Literários»
- *Cantata de Dido e outros poemas*, sel., pref. e notas de António Corrêa de A. Oliveira, col. «Clássicos Portugueses»
- *Poesia Arcádica*, sel. de Lênia Márcia de Medeiros Mongeli, col. «Literatura em Perspectiva», São Paulo, 1986

3. Estudos

- Ver notas de António Salgado Júnior ao 1.° vol. intitulado *Estudos Literários*, da ed. crítica do *Verdadeiro Método de Estudar*, col. «Clássicos Sá da Costa», e pref. das ed. indicadas, 1949
- Braga, Teófilo: *História da Literatura Portuguesa — A Arcádia Lusitana*, Porto, 1899; *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa — Os Árcades*, Porto, 1918, reed. IN-CM, 1984; *História do Teatro Português — A Baixa Comédia e a Ópera*, Porto, 1871
- Moreirinhas, José Cerqueira: *Notas ao «Hissope»*, in «Ocidente», t. 62, n.° 287, Março de 1962, e uma cópia inédita de *O Hissope*, sep. de «Ocidente», vol. 76, 1969
- Pimpão, Costa: *Um plágio de Francisco Joseph Freire (Cândido Lusitano)*, in «Biblos», XIII, t. 1, 1947, pp. 203-209
- Silva, José Maria da Costa e: *Ensaio biográfico-crítico sobre os melhores poetas portugueses*, 1850-59
- Figueiredo, Fidelino de: *História da Literatura Clássica, 3.ª Época*, Lisboa, 1924, reed. 1931
- Cidade, Hernâni: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 2.° vol., 4.ª ed., Coimbra, 1959
- Faria, Jorge de: *Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)*, in «Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais», tomo I, n.° 1, 1950
- Coelho, Jacinto do Prado: *A musa negra de Pina e Melo e as origens do pré-romantismo português*, sep. de «Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras», VII, 1959; *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, 1976 (contém estudo sobre Tomás António Gonzaga)
- Silva, Vítor Manuel Pires de Aguiar e: *Para uma interpretação do Classicismo*, sep. da «Revista de História Literária de Portugal», 1.° ano, vol. I, Coimbra, 1962, e Teoria da Literatura, 8.ª ed., Coimbra, 1988, pp. 503-529
- Rossi, G. Carlo: *A Influência italiana no teatro português do século XVIII*, in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, série de conferências promovidas por «O Século», 1.° vol., ed. 1914, e *Il Goldoni nel Portogallo del Settecento. Documenti inediti*, «Annali Sezione Romanza», 9, n.° 2, Julho, 1967, *Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo, ibidem*, 9, n.° 2, Janeiro, 1968, pp. 95-147, e *Ancora due Traduzione Settecentesche Portoghesi dal Metastasio, ibidem*, 14, n.° 2, Julho, 1972; *Un «adattamento al gusto portoghese» dello «Alessandro in Sidone» di Apostolo Zeno*, in «Annali», 19, 2, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1977, pp. 571-582

- Verdelho, Evelina: *Sobre o Dicionário Poético de Cândido Lusitano*, «Boletim de Filologia», XXXVIII, pp. 269-303
- Miranda, José da Costa. *Estudos Luso-Italianos*, ICALP, 1990 (estudos sobre influências do teatro italiano, e também do francês, no teatro português setecentista, pp 180-357).
- Picchio, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969 (contém ampla bibliografia discriminada), e *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1969.
- Frèches, Claude-Henri *Le théâtre aristocratique et l'évolution du goût au Portugal d'après la «Gazeta de Lisboa» de 1715 à 1739*, in «Bulletin des Études Portugaises», 26, 1965
- António Coimbra Martins tem em «Arquivos do Centro Cultural Português», I, Paris, 1969, uma monografia que muito interessa ao estudo da influência francesa no teatro português do tempo de D João V *A propósito de uma tradução de George Dandin atribuída a Alexandre de Gusmão Subsídios para o estudo da projecção de Molière em português*.
- Delille, Maria Manuela *Uma Tragédia Portuguesa do Século XVIII «Morte de Cezar»*, sep «Biblos», n.º 48, 1973 (contém o estudo de uma imitação anónima de *La Mort de César* de Voltaire, ed. em português em 1783)
- Carreira, Laureano: *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*, IN-CM, 1988.
- Carvalho, Mário Vieira de *Trevas e Luzes na Ópera de Portugal Setecentista*, in «Vértice», II série, 27, Junho 1990, pp 87-96, e *Pensar é Morrer, ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII até aos nossos dias*, IN-CM, 1993 (obra fundamental no estudo do teatro de ópera em Portugal)
- Pereira, Maria Helena Rocha. *Aspectos novos do horacianismo em Correia Garção*, in «Humanitas», nova série, n.ºs 6-7, 1957-58, e *Reflexos horacianos nas Odes de Correia Garção e Fernando Pessoa (Ricardo Reis)*, 2.ª ed , Porto, 1958
- Gonçalves, António da Silva. *Os metros alcaicos e sáficos em P. A. Correia Garção e em A. D da Cruz e Silva*, 1970
- Helmut Hatzfeld tem no vol 8 de «Aufsaetze zur Portugiesischen Kulturgeschichte», Münster, Vestefália, 1968, um ensaio sobre *Aspectos do Rococó Literário em Portugal* que se refere a vários árcades, entre outros autores setecentistas, e ainda *ibidem*, vol 12, 1972-73, *Humor des Getarnten Aufklärung* in *«O Hissope» und «Fray Gerundio»*
- Na ed. de *O Piolho Viajante*, Lisboa, 1973, por João Palma-Ferreira, contêm-se importantes dados bibliográficos ou directamente informativos sobre o teatro de cordel e outro da 2.ª metade do séc XVIII, inícios do séc XIX.
- Barata, José de Oliveira. *A «Poética» de Manuel de Figueiredo*, in «Miscelânea em honra dos doutores Walter de Medeiros e Manuel Pulquério», FLUC/Inst de Estudos Clássicos, 1.ª parte, vol XLV, Coimbra, 1883
- Camlong, Claudie *Manuel de Figueiredo restaurateur de la comédie classique au Portugal*, Univ de Toulouse, 3 vols (tese dactilográfica)
- Borralho, Maria Luísa M da Rosa: *Manuel de Figueiredo — uma perspectiva do neoclassicismo português* (1745-1777), IN-CM, 1995 (com antologia)

Capítulo IV

Irradiação e Evolução da Poesia Arcádica

Generalidades

Ao passarmos em revista a carreira dos principais árcades, já surpreendemos as grandes linhas de irradiação e evolução do arcadismo. Surgindo como um compromisso entre, por um lado, as tendências racionalistas, progressistas e realistas de uma camada intelectual de extracção burguesa, e, por outro lado, o classicismo do modelo greco-latino, que era a única tradição suficientemente prestigiada de cultura laica —, a poesia arcádica correspondia a um determinado processo de evolução social e tendia, por isso, a irradiar pelo País, num âmbito que se estendia desde o funcionalismo letrado lisboeta e a juventude estudantil coimbrã até onde quer que se pudesse constituir uma academia letrada provinciana. O desenvolvimento da vida de relação, da sociabilidade superior, do amaneiramento nos costumes da burguesia, a que já fizemos referência quando falámos em assembleias, funções, representações teatrais privadas, em reuniões de botequins, etc., contribuiu para tal irradiação, que é acompanhada por um revigoramento constante das tendências realistas e sentimentalistas, a excluírem progressivamente o suporte, a mediação prestigiadora do classicismo antigo.

Além de Lisboa e Coimbra, e sem falar em certas academias provincianas que pouco ou nenhum rasto deixaram, notam-se depois do terramoto alguns sinais de polarização de vida literária na cidade do Porto, que, estimulada pela presença de uma numerosa colónia comercial inglesa, preludia a diferenciação

cultural bem patente desta cidade em pleno Romantismo. O cónego Francisco Bernardo de Lima publica aí, em 1761 e 1762, a *Gazeta Literária*, que é o decano dos periódicos portugueses de crítica literária e de informação cultural. Paulino Cabral de Vasconcelos (abade de Jazente) e João Xavier de Matos são, em grande parte, o fruto de assembleias portuenses, e sobretudo de uma Academia Portuense que reuniria no paço episcopal do Porto.

Maior importância ainda se deve atribuir ao conjunto de altos funcionários literatos que viveram ou nasceram em Minas Gerais, visto que, com maior ou menor consciência disso, preparam no plano das Letras a emancipação nacional da burguesia brasileira, embora esta até muito tarde, por fins do século seguinte, ainda mostrasse muitos sinais de dependência cultural relativamente à universidade coimbrã e às tradições literárias especificamente portuguesas.

Recordemos, por fim, que em Lisboa, depois de extinta a *Arcádia Lusitana*, se procurou fundar em 1790 uma *Nova Arcádia* ou *Academia das Belas-Letras*. Tratava-se, na verdade, de uma tertúlia com características mundanas, recitativos, chá e torradas, que reunia às quartas-feiras no palacete do conde de Pombeiro, sob a orientação de Domingos Caldas Barbosa. Dessas reuniões participavam, além de Bocage e José Agostinho de Macedo, que estudaremos, outros poetas, como Belchior Curvo Semedo (1766-1838), João Vicente Pimentel Maldonado (1773-1838), dois autores que frequentemente figuraram nas selectas escolares em virtude dos numerosos apólogos que, por sinal sem qualquer brilho, adaptaram ao verso português. Já então as condições sociais da poesia portuguesa se alteravam profundamente, por forma que atingia o arcadismo. Enquanto, com as reformas pombalinas e pós-pombalinas da instrução, com a Academia Real das Ciências, o Estado chama a si um controlo crescente sobre o ensino, a erudição ou investigação mais sistematizada, os poetas sentem a decadência do mecenato por parte da Coroa ou da alta aristocracia, e, por outro lado, a presença e o estímulo de um novo público atento às manifestações de inconformismo e de polémica. Uma grande parte da obra em verso de Nicolau Tolentino e de João Xavier de Matos, por exemplo, é constituída por longos memoriais autobiográficos a requerer favores e protecções sempre difíceis; mas, opostamente, foi dos aplausos dos seus admiradores de botequim, do público do Nicola e seu anexo reservado, o *Agulheiro dos Sábios*, que Bocage tirou o calor das suas invectivas contra o mundanismo da Nova Arcádia. *As guerras dos poetas*, que já tinham abalado a Arcádia Lusitana, revelam a desagregação dos compromissos formalistas do arcadismo; às dissertações académicas sobre os preceitos da estética literária sucedem as sátiras e os panfletos verrinosos e demagógicos: José Agostinho de Macedo, bem escudado na sua

fácil posição de crítico e até de censor antiliberal, não procura apenas a demolição literária de Bocage, Pato Moniz ou Garrett, mas produz toda uma infindável literatura planfletária que é uma tarefa de caceteiro ideológico contra os *pedreiros-livres*.

A esta transformação da base institucional de apoio, do público, não podia deixar de corresponder uma evolução no gosto poético, dentro do sentido geral em que ela se processa por toda a Europa. Filinto Elísio, o mais directo continuador do horacianismo à Correia Garção, traz para o verso (e para a prosa) o seu rude plebeísmo de garoto nado e criado ao ar livre da Ribeira das Naus. O abade de Jazente, também padre e antiultramontano, incluiu na *áurea mediania* e no epicurismo horacianos a amizade pelos seus cães de caça e as efemérides das suas aventuras eróticas. Da camaradagem de armas com oficiais ingleses e da sua formação racionalista, Anastácio da Cunha ganhara entretanto forças para ir mais longe, até à expressão directa do amor como união carnal e à das dúvidas religiosas. O apogeu desta tendência realista é representado, finalmente, por Nicolau Tolentino, cujas sátiras ironizam as frustrações pecuniárias, sociais e até fisiológicas daquela pequena burguesia pelintra a que não conseguiu arrancar-se.

É de notar o contraste existente entre a rápida maturação do pitoresco de costumes, da caricatura satírica, que se observa já em *O Hissope* e nas quintilhas tolentinianas — e o lento avanço do pitoresco paisagístico, que ainda em Garrett nos apresentará muito de convenção arcádica. O ineditismo literário dos panoramas brasileiros, que em Cruz e Silva se transpõe para alegoria mitológica, só consegue aparecer muito diluidamente nos poemas de Basílio da Gama, Santa-Rita Durão e Tomás Gonzaga, numa ligação estreita com uma certa idealização das relações entre civilizados e o selvagem ameríndio ou então com a crítica, não menos idealista, da mineração aurífera. João Xavier de Matos e Bocage têm poemas cujo assunto, à primeira vista, se diria exclusivamente paisagista, mas que, na realidade, só acrescentam aos *clichés* camonianos ou arcádicos um arroubo sentimentalista ou uma tirada patética com certa insinuação rítmica. As próprias traduções que se fizeram dos iniciadores europeus do estilo pitoresco (*Paulo e Virgínia* foi traduzido por Bocage; *Os Mártires do Cristianismo* por Filinto Elísio; etc.) revelam, por parte dos tradutores, a tendência para eliminar as notações individualizantes de forma e cor, como foi apontado por Hernâni Cidade. Este atraso de pitoresco paisagístico na literatura portuguesa relativamente às literaturas francesa e inglesa tem que ver decerto com o atraso da burguesia portuguesa em relação à dos países mais iluminados da Europa, pois, como adiante veremos, a presença de um mais largo público,

em França e principalmente em Inglaterra, possibilita a animação estilística pelo colorido, pelo exótico, pelo insólito e por outros recursos.

A natureza espelhada nos nossos poetas que precedem de perto o Romantismo não se distingue pela intuição pitoresca, mas é em regra um pretexto de convenção clássica, de cientismo literatizado ou de encarecimento sentimental. O cientismo literatizado, como subproduto ideológico dos hábitos mentais do experimentalismo e da taxinomia naturalista, teve os seus cultores portugueses: o Dr. António Ribeiro dos Santos, D. Leonor de Almeida e sobretudo José Agostinho de Macedo. À esquina do século XVIII para o XIX, abundam as traduções parcelares ou totais de certos poetas cujo paisagismo um tanto analítico e rebuscado se pode considerar como contíguo a esse naturalismo cientista: Gessner, Wieland (traduzidos por Leonor de Almeida, Filinto), Delille, Castel (traduzidos por Bocage). *O Investigador Português*, periódico que os liberais expatriados publicaram em Londres, entre 1811 e 1819, revela, como é natural, uma permeabilidade maior ao estilo pitoresco, bem como a todas as tendências pré-românticas em geral.

O Romantismo, com efeito, abre entre nós caminho através de numerosas traduções e adaptações das obras que na Europa reabilitaram o conceito, anteriormente pejorativo, de *gótico*, e consagraram o gosto da fantasia cavaleiresca ou sobrenatural, da melancolia funérea ou contemplativa, das narrativas bíblicas, orientais ou célticas. O salão da marquesa de Alorna, D. Leonor de Almeida, e os artigos de Vicente Nolasco da Cunha, que foi um dos directores do *Investigador Português*, salientam-se entre essas influências estilísticas de transição. Bocage, no entanto, é a personalidade mais representativa de uma crise que, mais do que o gosto e o estilo, atinge o próprio teor de vida literária e os preconceitos arcádicos e iluministas. A literatura, que só conseguira celebrar o terramoto e o reformismo pombalino em termos convencionais e abstractos, testemunha já de um modo mais comunicativo certos fenómenos políticos posteriores (como a *Viradeira*, a política de paz de D. Maria I, os ecos da Revolução Francesa), e sobretudo o afrancesamento dos costumes, dos gostos sociais e da linguagem, na burguesia, ao lado de uma corte decadente mas de predilecções ainda barrocas: poetava-se mais para a função ou botequim do que para o outeiro ou academia, a velha reclusão das mulheres cedia às facilidades do namoro, e o cavaleiro de melíndroso pundonor fazia-se chichisbéu peralta; as velhas fórmulas de tratamento, a *Senhoria* e a *Excelência*, democratizavam-se, ou, mais exactamente, aburguesavam-se, a despeito dos zelos de puritanismo tradicional e de sátiras inumeráveis.

A arcádia portuense: o ABADE DE JAZENTE e JOÃO XAVIER DE MATOS

Da vida literária no Porto na segunda metade do século XVIII poucas notícias nos chegaram; mas a própria obra do mundano pároco de Jazente, Paulino António Cabral (1719-05-06 — 1789-11-20), e a de João Xavier de Matos (n. por inícios do decénio de 1730, falecido em 1789 e cuja obra espelha uma vida goliardesca e dependente do mecenato aristocrático) dão-nos testemunho de uma Arcádia que reuniria por finais do decénio de 1760 sob os auspícios do bispo do Porto, e de uma intensa versificação destinada a outeiros conventuais e sobretudo a assembleias burguesas. Ambos os poetas estudaram em Coimbra; Xavier de Matos, natural do Sul, só entre 1762 e 1770 viveu no Porto, onde se apaixonou por uma freira; Paulino Cabral dá-nos da vida social do Porto um quadro que não difere muito daquele que Tolentino, por exemplo, surpreendeu em Lisboa.

Como poeta, sobretudo sonetista, Paulino António Cabral, abade de Jazente, actualiza mais que Garção os temas horacianos do amor epicurista e da dourada mediania rural. A vida simples da sua paróquia sertaneja, em frente às penhas do Marão e ao Tâmega, os sonetos sinceros à morte ou velhice dos seus cães, à caça, à pesca, à solidão tempestuosa, contrastam com os costumes afrancesados, as assembleias, os jogos, o teatro, bailes, passeios e aventuras galantes no Porto. A naturalidade do seu estro deixa-nos precisos e prosaicos testemunhos epocais e biográficos: um dos sonetos é todo feito de preços de mercado, para poder rematar que «graças ao Céu, temos em bom preço/os tremoços, o arroz e as *Senhorias*»; e outro soneto dá-nos toda a sua ascendência burguesa até aos bisavós, para ridicularizar as manias genealógicas. Mas o que há de mais vivo na sua obra é o diário da sua própria vida íntima, que não se limita a donjuanescas evocações de «ninfas» durienses, depois saudosamente evocadas quando já «matronas», senão que se enche de episódios concretos, especialmente no que se refere a uma Nise (anagrama de Inês da Cunha, como revela mais tarde): o ranger de portas, assobios e latidos da aventura nocturna; acessos incontíveis de ciúme ou de remorso; adeuses desesperados; excessos; momentos de aborrecimento e saturação; rumores de escândalo e de intriga familiar; o gosto do segredo e os rompantes de desfaçatez; surpresas; uma visita de Nise, fugida à trovoada; a vergonha, a contrição provocadas por um pregador; a luta do instinto com os cânones («se faço mal, não sei; só sei que é bela»); a morte de Nise: um misto de saudade e desencanto; e a morte que nunca mais chega, o

martírio de sobreviver à velhice caquéctica e à penúria. Talvez porque o autor não pensasse em publicá-los, estes sonetos do abade de Jazente contam-nos de um modo directo o mais animado drama de amor que o verso português regista no século XVIII. De notar, ainda, referências à física de Descartes, o antijesuitismo e a admiração pelo marquês de Pombal.

João Xavier de Matos, com a sua versificação cantante, pode em grande parte considerar-se como um tardio e consciente epígono dos quinhentistas, especialmente de Camões. As suas poesias bucólicas, que tanta admiração granjearam no tempo, hoje quase só interessam pela sua doçura rítmica, porque o gosto insistente da paisagem não sai nele dos moldes clássicos convencionais. A expressão das situações e atitudes criadas pelo amor pouco adianta a um abstracto camonianismo. Apenas sobressai uma toada persistente de tristeza e pessimismo, que se torna mais comunicativa numa carta autobiográfica e em certos remates de soneto com sabor quase romântico, como aquele em que quer «ver esta noite durar tanto/que nunca mais amanhecesse o dia», aqueloutro em que deseja «fartar o pensamento de saudade», ou ainda essoutro em que enumera uma série de ambientes sombrios, concluindo que, a realizarem-se todos, «nem então me fartara de tristeza».

Sob o ponto de vista ideológico, quer o abade de Jazente, quer Xavier de Matos são espíritos do Século das Luzes, apesar da condição sacerdotal daquele e da dependência áulica do último, que não o impediu de participar na crítica à nobreza de sangue e de ser denunciado como desrespeitador da religião. Convém notar que, por ordem cronológica, as tendências realistas de Paulino António Cabral devem preceder as de Garção e de Cruz e Silva, ambos mais novos e, nesse particular, mais hesitantes; e que Xavier de Matos, mais ou menos contemporâneo dos três principais poetas da Arcádia, e um tanto afim de Reis Quita em certos tons de morbidez melancólica, se destaca hoje por ter feito ressaltar os topos sentimentais e tenebrosos, e, neste sentido, o *pré-romantismo* já inerente ao lirismo e ao bucolismo de Quinhentos e Seiscentos.

O arcadismo no Brasil

Tirante Gregório de Matos Guerra, o Brasil não encontra antes da Arcádia qualquer poeta de mérito. No século XVI, as poesias e dramatizações contidas nos cadernos de José de Anchieta e a *Prosopopeia* de Bento Teixeira nada têm de especificamente brasileiro. A primeira metade do século XVIII assistiu à

publicação das primeiras obras de inspiração local, aliás pouco notáveis, em que se descortinava a admiração por certos recantos brasílicos. Entretanto, e isto é talvez mais significativo e fértil de consequências, o movimento das academias literárias propaga-se ali. No último quartel do século existe já, sobretudo na região de Minas Gerais, que é então a mais importante economicamente, um conjunto de poetas que trazem coisas novas ao arcadismo luso. Quatro deles, magistrados ou advogados de Minas ou lá vivendo, são atingidos pela repressão do primeiro movimento ainda vagamente autonomista e liberal da colónia: Cláudio Manuel da Costa (1729-1789). Tomás António Gonzaga (1744-1810), Alvarenga Peixoto (1744-93), Silva Alvarenga (1749-1814); dois outros, naturais de Minas, escreveram os primeiros poemas heróicos em que se exalta a população ameríndia segundo uma concepção estreitamente afim à do bom selvagem e, portanto, da bondade natural do Homem, que o pré-romantismo francês pôs em voga; Basílio da Gama (1741-95) e Santa-Rita Durão (falecido em 1789). Convém notar, a propósito, que Caldas Barbosa (1740-1800), o *Lereno* da Nova Arcádia, amolece e populariza certos temas arcádicos para os adaptar às modinhas brasileiras que o celebrizam. Certa cor local e certo dengue brasileiro constituem, no conjunto destes poetas, uma contribuição importante para a formação do gosto romântico entre nós.

Cláudio Manuel da Costa, o decano dos poetas *mineiros* e o mais atingido pela repressão da *Inconfidência Mineira*, pois se suicidou na prisão, é um precursor pouco feliz do poema heróico brasileiro (*Vila Rica*, onde se nota a influência de *Henriade* de Voltaire), mas, paralela e independentemente da Arcádia Lusitana, disciplina em terra brasileira a poesia gongórica num sentido da naturalidade e do enraizamento local que fez escola.

Tomás António Gonzaga, nascido no Porto, quase só viveu na Metrópole os primeiros anos da infância e depois os da formatura em Direito. As suas *liras* da *Marília de Dirceu*, com a sua variedade estrófica, o ritmo nitidamente marcado por versos curtos, rimas e estribilhos, com a grande simplificação do aparato mitológico, tornaram-no, em vésperas do Romantismo, o mais popular e reeditado dos nossos poetas de amor. Essas *liras*, inspiradas pela ternura pré-nupcial do *Dirceu*, ou Gonzaga, já então magistrado de meia-idade, para com uma adolescente e prendada *Marília*, distinguem-se por um certo dom de concretização, que leva a definirem-se no verso traços fisionómicos da amada, pela manifestação de aspirações comezinhas a um lar burguês confortável, por um certo gosto da expressão directa. Em algumas destas composições projecta-se o espectáculo, familiar ao autor, do trabalho dos negros na mineração e culturas. Tudo isto se exprime através de uma arte estilística mais insinuante e segura, um

artifício que ainda o não parecia, em comparação com os gostos mais ostensivamente eruditos da Arcádia. Tomás António Gonzaga, preso e degredado como resultado da *Inconfidência*, surge depois aureolado pela lenda romântica que a especulação editorial alimenta; Dirceu, como antes Bernardim, passa a ser admirado sob o signo do amor juvenil e impossível, da perseguição, do desterro cruciante, da loucura e de uma morte miserável. Tal lenda, que só há decénios se desfez, ao saber-se que Gonzaga morreu casado e rico em Moçambique, corresponde ao sentimento pré-romântico do público apreciador da *Marília de Dirceu*.

Certos investigadores (Alberto Faria, Afonso Arinos de Melo Franco, Luís Camilo de Oliveira Neto, Rodrigues Lapa, etc.) tornaram mais plausível a convicção antiga de que as *Cartas Chilenas*, violenta sátira contra a administração colonial do Brasil, a que já nos referimos, se devem a Tomás Gonzaga, o que, além de mostrar mais uma faceta do seu talento, no-lo apresenta perfeitamente identificado com o ambiente *mineiro*.

Muito pouco se conhece da obra de Alvarenga Peixoto, e esse pouco apenas o diferencia da literatura arcádica pelos sentimentos comuns a quase todos os escritores do Brasil colonial: a admiração por Pombal; o orgulho por quanto a civilização europeia deve à desumana mineração brasileira.

Silva Alvarenga, cuja prisão foi motivada, não directamente pela *Inconfidência Mineira*, mas por ter em 1794 organizado determinadas reuniões literárias de tendência liberal no Rio de Janeiro, exaltara anteriormente, como Basílio da Gama, que influenciou, a política pombalina, escrevendo o poema satírico *O Desertor* (1774) a apoiar a reforma universitária. O seu mais conhecido livro, *Glaura, poemas eróticos de um americano*, é constituído por uma série de rondós e madrigais fluentes mas monótonos, inspirados na poesia para canto de Metastásio, que traçam os contornos gerais de todo o seu romance de amor; e a principal particularidade do livro consiste em entrelaçar elementos da fauna e da flora brasileira (a mangueira, o cajueiro, o beija-flor, etc.) com as entidades mitológicas do bucolismo clássico: ninfas, dríades, faunos, cupidos, etc.

Mestiço como Silva Alvarenga, fazendo em Lisboa uma vida de padre mundano que Tolentino satiriza, **Domingos Caldas Barbosa**, presidente da Nova Arcádia, foi o grande animador de muitas assembleias burguesas, salões fidalgos e até de serões do paço real, com a sua viola e o seu sotaque brasileiro nas modinhas ou no *lundum* chorado, predecessor do fado lisboeta. Publicou diversas poesias de comemoração circunstancial e *dramas jocosos*, mas o que dele nos interessa mais é a *Viola de Lereno*, colecção dos versos que cantava e que se popularizaram extraordinariamente em Portugal como no Brasil. Pelo vocabulário e sintaxe, pelo orgulho que tem de ser como é, pela «preguiçosa doçura» que atribui ao seu próprio temperamento («pois eu sou calda de

açúcar», diz, num trocadilho ao seu nome), Caldas Barbosa pode considerar-se um poeta retintamente brasileiro.

Sob o aspecto temático, muitas das suas líricas pouco mais fazem do que reduzir e facilitar as convenções eróticas do arcadismo, de modo que possam apreender-se sem esforço através do canto. Mas o canto ajuda-o a desarticular a fraseologia erudita, a introduzir interjeições, bordões ou frases feitas da sua fala oral nativa. Daí um à-vontade, um atrevimento como que infantil de dizer coisas ingénuas, quase sem sentido, que hoje se acentuou na canção ligeira do Brasil. Nos estribilhos, sobretudo, lampeja uma ironia directa e popular que não deixa de lembrar João de Deus. Com toda a sua superficialidade, em suma, Caldas Barbosa é dos raros setecentistas cujo texto mantém uma certa viveza oral ainda hoje.

O primeiro poema heróico em que se encarecem as populações nativas do Brasil e em que a sua paisagem perpassa, embora muito palidamente, é o *Uruguai* (1769) de *Basílio da Gama*, nascido em Minas Gerais, educado pelos Jesuítas, homem culto e viajado, que, apesar das suspeitas resultantes do seu noviciado na Companhia de Jesus, soube conciliar o favor do marquês de Pombal e nobilitar-se. O poema tem como assunto principal a campanha do governador Gomes Freire de Andrade contra certas tribos ameríndias que o Tratado de Madrid de 1750 incluiu dentro do território colonial português, mas nas quais os missionários jesuítas haviam fortificado as aspirações autonomistas. Basílio da Gama preenche cinco pequenos cantos de verso decassilábico branco sem recorrer aos artifícios da mitologia clássica, utilizando o árido desenrolar histórico da campanha militar como enquadramento de um romance ameríndio, em que se salienta o pundonor dos chefes guerreiros, a tragédia de amor da jovem Lindóia, a caricatura de um factótum dos Jesuítas e, finalmente, uma visão dantesca das maquinações em prol do império universal que atribui à Companhia de Jesus. É significativo o contraste entre o convencionalismo com que Basílio da Gama retrata os militares portugueses, e a desenvoltura do romance ameríndio, e deve notar-se a justeza, conquanto pálida, da cor local. O *Uruguai* não fica mal ao lado do *Camões* de Garrett, o primeiro poema geralmente tido como romântico na nossa literatura, e que visivelmente influenciou; contribuiu, mais do que qualquer outra obra setecentista, para uma autonomia temática da literatura brasileira.

Santa-Rita Durão, que ingressou na Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, nasceu também em Minas e, como Basílio da Gama, colaborou na política antijesuíta de Pombal. Incompatibilizado com o provincial da Ordem, expatriou-se em 1761 e, depois de muitas e incertas mudanças de terra, fugindo,

ora à perseguição jesuíta, ora à pombalina, regressou a Portugal com a *Viradeira* de 1777. O seu poema *Caramuru* (1781) inspira-se nas aventuras semilendárias de Diogo Álvares Correia, pioneiro da colonização brasileira, no século XVI, que naufragou na Baía e conseguiu, graças a uma arma de fogo, conquistar o domínio de uma tribo local e casar com uma ameríndia. Se pelo arranjo estrófico e pelo estilo o livro se pode considerar como o último decalque notável de *Os Lusíadas*, também é verdade que excede o *Uruguai* no didactismo etnográfico e histórico-geográfico, na exaltação das tradições, das excelências e das promessas da terra brasileira, de que aliás o autor viveu afastado desde os nove anos e que por isso descreve sempre de memória. Mas a apologia do bom selvagem é neste poema temperada por uma apologia católica e colonialista que se conforma com a ideologia oficial de D. Maria I, o que representa, em parte, uma reacção contra o poema de Basílio da Gama, também literariamente muito mais interessante.

O tema da bondade ingénita do Homem, a idealização do estado natural selvagem constituem a única nota caracteristicamente brasileira do carioca António Pereira de Sousa Caldas (1762-1814), que fez quase toda a sua vida na Europa, foi condenado como «herege, naturalista, deísta e blasfemo» e mais tarde se ordenou sacerdote, regressando só em 1808 ao Brasil, donde saíra com 8 anos. Celebrizou-se como orador sacro, mas ainda nos últimos anos de vida publicou duas cartas em defesa da liberdade de opinião.

O último mestre do arcadismo: FILINTO ELÍSIO

Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), mais conhecido pelo pseudónimo arcádico de Filinto Elísio, foi, apesar de dissidente da Arcádia Lusitana durante o tempo em que ela existiu, o seu mais combativo continuador em plena alvorada romântica.

Nascido de gente simples do mar e da praia, Francisco Manuel do Nascimento pôde fazer estudos e receber ordens sacras graças à ajuda de um embarcadiço mais categorizado. Entra depois num círculo de comerciantes ilustrados, alguns dos quais franceses, que muito devem ter contribuído para a sua formação *enciclopedista* e liberal. É deste tempo a *guerra dos poetas* que, por simples despeitos pessoais, opôs à Arcádia o chamado *Grupo da Ribeira das Naus*, a que pertencia; e foi então professor de D. Leonor de Almeida, futura marquesa de Alorna, a quem deve o pseudónimo arcádico, e da irmã, D. Maria de Almeida, que muito cortejou em verso. Depois da *Viradeira*, surpreendido por uma denúncia à Inquisição em que a própria mãe participou por pressão do confessionário, consegue iludir os esbirros com extraordinário sangue-frio e, graças ao auxílio de amigos franceses, embarcar para França,

juntamente com Avelar Brotero. Tirante um intervalo de quatro anos na Haia, viveu o resto da vida em Paris, na convivência de poucos amigos cultos, um dos quais foi o poeta Lamartine, que lhe dedicou um poema. À medida que os anos passam, as relações de amizade vão escasseando, o desconforto e o desespero crescem em torno da sua velhice. Vive de algumas lições, não parando nunca de escrever, para fazer dinheiro, para consolar-se, para combater em prol da estética horaciana, do casticismo de um idioma que então já mal ouve falar, dos problemas da Pátria distante perante os rumos abertos pelas revoluções americana e francesa.

O classicismo arcádico que Filinto Elísio serviu como último paladino harmonizava-se com a simbologia e os gostos neoclássicos da Revolução. O fundo ideológico de tal estética é visível em muitos passos. Exemplifiquemos com o verso em que exalta os Franceses que «escravos ontem, são hoje romanos». Como diversos viajantes que no seu tempo conheceram Portugal, incluindo Beckford (cujo temperamento mórbido se comprazia precisamente com as sobrevivências barrocas da vida portuguesa), Filinto Elísio considera a sua Pátria («Elísia») um atoleiro de superstição de carácter oriental; atribui toda a decadência aos «naires» da aristocracia, aos «bonzos» do clero regular, aos «talapões» e «dervizes» da alta jerarquia eclesiástica, aos «Busíris de loba», ou seja, os inquisidores, assim comparados a um facinoroso faraó — gente, toda essa, que mantinha a população e o «parvo rei» numa bárbara intolerância, numa crassa ignorância.

O estilo de Filinto Elísio é duro, trabalhado a golpes de cinzel e arcaizante. Os *discursos* doutrinários e as numerosíssimas *notas* que apõe como comentário às suas poesias consagram nele um dos prosadores clássicos mais enérgicos e cheios de recursos, embora demasiadamente apegado a certos processos que ele considera «quinhentistas», mas que são, em parte, seiscentistas, por exemplo, aos efeitos do hipérbato e à expressividade do vernaculismo vocabular. Nas numerosas odes que escreveu e ainda noutros géneros mais coloquiais, como a epístola e a sátira, há muita vida directa e generosamente expressa e o amor fremente ao progresso pátrio. Mostra ao leitor, sem qualquer cerimónia, as suas angústias comezinhas, os dramas realmente vividos no quotidiano, os seus gostos francamente plebeus. A gente assiste, quase ano a ano, à festa do seu aniversário em 23 de Dezembro e à comemoração daquela data de 4 de Julho em que escapou aos esbirros, e sente-se a desolação que avança, dos seus sessenta anos para os setenta, destes para os oitenta, numa mansarda parisiense cada vez mais deserta, mais povoada de mortos, entre o crepitar mais escasso do lume e uma feijoada cada vez mais frugal.

A Pátria, a «Elísia» de Filinto é muito feita de Quinhentistas, de Camões, de heróis abstractamente cantados, à maneira arcádica, de um idioma amado com

excessivo zelo purista, mas é também o seu grande tema de luta e ganha uma curiosa expressão material no apego gastronómico aos ovos-moles, às trouxas de ovos, ao arroz-doce, ao Colares, às morcelas, aos melões; concretiza-se também na rememoração de festanças populares ao ar livre e de uma hilariedade pagã. Apesar do formalismo arcádico, sabe tornar flagrantes, como nenhum outro poeta do tempo, os ódios justos que o agitam, as aflições e tragédias de dinheiro, as quatro vezes que lhe roubaram uma biblioteca. Sentimos a generosidade com que, velho, atribuiu a primazia poética ao émulo Bocage; com que, batido, canta o Homem que refez a terra a partir da animalidade, dominou os raios de Júpiter e abrange o passado e o futuro pela Razão. Consola um amigo preterido pela mulher amada (por sinal, D. Leonor de Almeida), mostrando como é movediça a estrutura do corpo humano e como, correspondentemente, é plástica, resistente a todos os reveses a psicologia mais sincera do ser humano.

E, contudo, este homem tão chãmente burguês que, «como tendeiro honrado», deitou contas ao que ganhou com os versos, achando «cada verso a meio real», conserva um certo culto aristocrático pela literatura em moldes horacianos, pretendendo preservar de bastardias afrancesadas a linguagem alatinada de Quinhentos; e detesta o vulgo que não preza a difícil arte da expressão empolgante e exacta. É um poeta atentamente letrado no seu discurso, embora estudadamente burguês e plebeu quanto aos temas e por vezes no léxico. A sua longa e prolixa epístola *Da arte poética portuguesa*, dirigida a José Maria de Brito, escrita aos 82 anos, tem fórmulas brilhantes, mas, pelo insistente decalque de Horácio e Garção, revela que o culto da forma segundo padrões especificamente literários que se transmitem da Antiguidade até ao neoclassicismo, culto que voluntariamente deprecia a língua vulgar e coloquial, não fora ultrapassado pelo mestre final da poesia arcádica.

JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO e a poesia cientista

É curioso, no final do Século das Luzes, ver o panfletário que mais se distingue no combate aos ideais enciclopedistas e liberalistas apresentar-se como paladino da Razão científica em poesia, da modernidade no estilo e nos temas, em oposição ao «quinhentismo» de Filinto; e, na sua apologia, aliás inconsequente, da realeza absoluta e da repressão inquisitorial e censória, sacudir a compostura arcádica ou burguesa dos seus antagonistas com uma linguagem demagógica até à obscenidade.

José Agostinho de Macedo (1761-1831), de uma família da pequena burguesia de Beja, estudou em Lisboa com os Oratorianos e ingressou na Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, onde teve Santa-Rita Durão como professor. Não concluiu qualquer curso, mas a sua viveza intelectual, uma extraordinária memória e uma grande arte de governar os próprios interesses permitiram-lhe fazer carreira numa época cheia de agitação e de incertezas. Turbulento e aventureiro, várias vezes foi julgado ou castigado pelos superiores religiosos por desmandos ou roubos. Sofreu também condenações e prisões por parte das autoridades civis. Foi protagonista de fugas. Por fim obteve dispensa dos votos monásticos, mas destacou-se entre os mais famosos pregadores do tempo, inclusivamente no Paço.

Na Nova Arcádia, abriu hostilidades com Bocage, com quem se reconciliou quando ele estava no leito de morte, para voltar a atacá-lo mais tarde. Toda a série agitada de acontecimentos que medeiam entre a primeira invasão francesa e a última revolução liberal anterior ao desembarque de 1832 vai fazer-se doravante sentir na sua febril actividade de satírico e panfletário. Verbera a ida de D. João VI para o Brasil; sob o consulado de Beresford, ataca, furibundo, a Revolução Francesa, o «mentecapto» Napoleão, os «pedreiros-livres» e todas as formas de propaganda liberal, sobretudo as mais populares, como uma nova corrente de sebastianismo que transferia as velhas profecias libertadoras para os Franceses. É de então que data o seu maior esforço para cantar a Ciência, envolvendo-a num manto teológico e absolutista e numa anglofilia que encontra em Newton o seu símbolo mais adequado. Isso leva-o a tropeçar em grandes contradições ideológicas e políticas, que lhe facilitam a adesão à Revolução de 1820. Participa então ruidosamente nas polémicas públicas acerca do projecto de Constituição, e, embora processado por abuso da liberdade de imprensa, defende em geral o vintismo; até que, com as reacções miguelistas, reinicia com virulência redobrada o ataque aos Liberais, em publicações soltas ou periódicas, como *A Besta Esfolada*, *A Tripa Virada*, *Tripa por uma vez*, *O Desaprovador*, *O Desengano*, etc.

Durante vários anos exerce as funções de censor oficial dos livros. No desempenho desse papel, não se limita a eliminar as obras ou passagens contrárias ao absolutismo, ou a apor um ou outro comentário laudatório, como haviam feito os seus predecessores desde o século XVI, pois obriga os livros a trazerem estampada a sua própria crítica pessoal, às vezes demolidora sob um ponto de vista meramente estético. José Agostinho de Macedo foi quantitativamente o mais prolífico dos escritores portugueses do tempo: a sua bibliografia é interminável.

Deixando à margem o panfletário, cujo interesse histórico-literário reside apenas em que, sempre mais ou menos ao abrigo das instituições vigentes, José Agostinho de Macedo pôde arraigar no público o gosto da polémica demagógica e insultuosa, posteriormente cultivado por homens da qualidade de Camilo Castelo Branco e por uma certa sequela ainda no nosso tempo não extinta — o nosso autor deve ser abordado, em especial, quer como doutrinário e crítico das Letras, quer como poeta das Luzes científicas.

A sua doutrina estética é simples, mas distingue-se pelo facto de ultrapassar certos compromissos arcádicos. Assim, proscreve de todo o uso da mitologia pagã, por irracional e não cristã. Investe contra o culto dos árcades e filintistas pelos poetas de Quinhentos, contra a busca dos efeitos vocabulares, a preocupa-

ção do estilo; e, com efeito, o seu próprio estilo é correntio, com um ar de improvisação, excepto quando, na *Meditação* ou no *Oriente*, por exemplo, quer atingir a sublimidade poética da mecânica newtoniana ou afoga a cor histórica em erudição. É certo que Verney e Cândido Lusitano haviam censurado *Os Lusíadas* sob estes e outros títulos, em nome da razão e da natureza, mas J. Agostinho de Macedo leva a sua iconoclastia até ao ponto de publicar uma *Censura dos Lusíadas* e dois poemas em oitava rima que, pretensamente, desbancam o de Camões: *Gama* (1811) e a sua refundição, o *Oriente* (1814). A presunção não lhe deixou ver que estes poemas de urdidura teologicamente cristã e descritivamente histórica são os próprios *Lusíadas* anacrónica e inadequadamente traduzidos para a estética iluminista, não faltando, por exemplo, no *Oriente* uma espécie de Velho do Restelo, um sonho de D. Manuel, uma glorificação alegórica dos nautas, etc.

Esta carência de autocrítica não obsta a que muitas das observações que publicou no seu *Motim Literário* (1811), nos panfletos e sátiras, e até nas censuras inquisitoriais, contenham vários juízos acertados e penetrantes. É através de Macedo que melhor descobrimos as fraquezas e imitações da literatura sua contemporânea de inspiração burguesa mais culta, como a de Filinto e Bocage.

Várias foram as tentativas e refundições da sua musa didáctica. Em 1793 principiou uma *Meditação* de tema cientista, que de 1801 a 1806 vai contaminando as versões sucessivas de *Contemplação da Natureza*, para afinal publicar-se em 1813 com o título inicial de *Meditação*; o seu mais importante e preferido poema didáctico, *Newton* (1813), origina mais tarde uma *Viagem Extática ao Templo da Sabedoria* (1830), cujo título resume bem o essencial da sua estrutura alegórica.

No *Discurso Preliminar de Newton*, subordinado à questão de saber se «a física ou alguma das suas partes é, ou pode ser, digna de poesia sublime», Macedo sustenta, em oposição ao «palavrismo», ou formalismo, de Filinto Elísio, que «todos os séculos podem ser de Quinhentos, se quem escreve escutar a razão e a natureza, e amar a majestosa simplicidade que a natureza deixa ver em suas obras», acrescentando: «Eu não conheço século mais que o da razão». Em consequência, exalta a poesia descritiva e cientista, como mais interessante que os velhos poemas de Homero, Virgílio, Camões, Tasso ou do suposto bardo escocês Ossian, forjado, como vimos, por Macpherson. Cita um considerável número de poemas «didascálicos», desde as *Estações* de Thomson e dos *Jardins* de Rapin e de Delille, até àqueles que, sobretudo, vários jesuítas italianos recentes haviam consagrado a temas como a cultura das abelhas, o enxofre, os teares da seda, a física, o arco-íris, a aurora boreal,

os banhos quentes de Ísquia, os cometas, o chocolate, as pérolas, os morangos, o barómetro, etc. Tal conceito de poesia reduz a um simples problema técnico ou científico tudo quanto há no destino humano de simultaneamente pessoal e universal, moderno e duradoiro, imediato e genérico. No entanto, com todo o seu didactismo e alegorismo superficial, os poemas de José Agostinho de Macedo, sobretudo *Newton*, têm hoje mais interesse do que a maior parte dos poemas narrativos de escola camoniana ou tassista; pouco, em todo o caso.

A cultura científica de José Agostinho provém dos divulgadores eclécticos, como se verifica pela reabilitação de Aristóteles e pelo envoltório teísta das sínteses mais genéricas que faz. No entanto, o autor não exclui da sua admiração um materialista como Hobbes, um enciclopedista como D'Alembert, um mação como Franklin, e orgulha-se dos laços de origem portuguesa e, mais localmente, bejense, que descobriu entre si próprio e Espinosa, esse «frugal» e «profundo» hebreu. A tal ponto eram contraditórios os gostos e ideias deste fundibulário miguelista.

Além de Macedo, outros versificaram no século XVIII e inícios do XIX ao conhecimento científico da natureza. Hernâni Cidade estudou vários predecessores desta tendência desde inícios do século XVIII. A marquesa de Alorna em *Recreações Botânicas*, o catedrático e académico António Ribeiro dos Santos, e o padre Sousa Caldas contam-se entre os cultores de poesia *filosófica*, ou pretensamente científica, neste final de uma época. Tal tipo de literatura pode aproximar-se das obras de amena divulgação científica, entre as quais se salienta *A Recreação Filosófica* (10 tomos, 1715-99) e as *Cartas Físico-Matemáticas* do padre Teodoro de Almeida, oratoriano, e ainda de numerosas revistas, como a *Gazeta Literária* (1761-62) portuense do padre Francisco Bernardo de Lima, onde se resumem e comentam, entre outras, várias obras científicas, incluindo publicações das principais academias europeias das ciências. Por finais do século, estas revistas multiplicam-se: *Jornal Enciclopédico* (1779), *Biblioteca das Ciências e Artes* (1793), *Palácio Português* (1796-97), etc. O citado Teodoro de Almeida foi autor de um romance de alegoria filosófica, *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna*, 1779-1786-1835, que os gostos actuais não toleram mas que até ao fim do século XIX teve mais quatro edições portuguesas, traduções em castelhano e francês, e uma repercussão que chegou até às repúblicas hispano-americanas.

NICOLAU TOLENTINO

O poema herói-cómico e a sátira estiveram em moda neste período, mas não se pode considerar muito perdurável o seu recheio entre o *Hissope* e a obra de Tolentino. Mencionemos dois poemas herói-cómicos acerca do ensino universi-

tório, o *Desertor das Letras* (1774), de Silva Alvarenga, e o *Reino da Estupidez* (1818), de Francisco de Melo Franco, este último várias vezes editado por liberais emigrados ou recentemente vitoriosos e extraordinariamente cáustico em relação ao período pós-pombalino. As sátiras de Bocage ou José Agostinho (*Pena de Talião* do primeiro, *Os Burros* do segundo, por exemplo) não saem do âmbito pessoal ou da invectiva.

No entanto, do nosso século XVIII a melhor produção em verso é a obra satírica de Nicolau Tolentino de Almeida, no género a mais notável da literatura portuguesa.

Tolentino (1740-1811), filho de gente remediada, fez em Coimbra os estudos necessários para ocupar uma cadeira de Retórica nas escolas pombalinas. Ao fim de quinze anos de súplicas, conseguiu ser colocado numa secretaria oficial, amparado por altas personagens. Não o encontramos nas academias nem tão-pouco nas polémicas do tempo, a que assistiu certamente como espectador tranquilo e irónico.

Uma parte importante da obra de Tolentino é constituída por memoriais e requerimentos em verso, assim como por poesias de humilde homenagem aos grandes de quem dependia. Relativamente a estes, a sua musa é mesureira e discreta. Nisto se parece ainda com o poeta doméstico seiscentista que, para merecer o jantar em casa do senhor, recitava um soneto — e contrasta com os seus confrades que compravam uma independência mais ou menos aparente com uma miséria disfarçada de boémia. Dir-se-ia no entanto que Tolentino se vinga do vexame a que o sujeitava esta condição, através de uma ironia que, não podendo visar outro objecto, recai sobre a classe a que ele mesmo pertence. A pelintrice disfarçada dos pequenos-burgueses na suas reuniões com o chá sete vezes refervido; a comédia mesquinha do amor, feita de sexualidade banal, de cálculo, de enganos e de insensatez a um tempo, mas sobretudo de um horizonte muito estreito; o ambiente dos botequins, onde se juntam vadios que não querem parecê-lo, e onde se exibe um poeta que depois de tentar ler o seu manuscrito implora uma esmola — tudo isto surge com uma precisão que acerta arrepiantemente no alvo, arrancando todas as máscaras. Mais que satírica, a obra de Tolentino é de uma ironia impassível, envolvendo o próprio autor, que se compraz em apoucar-se e desculpar-se. Predomina um sentimento do mesquinho, do «reles» e do postiço que também se encontram no Eça do *Padre Amaro* e do *Primo Basílio*. É uma sociedade sem grandeza e sem fibra, onde tudo amolece e fica sórdido, onde as manifestações de carácter, de hombridade, de brilho mal tentam afirmar-se por uma aparência sem convicção. Mas, ao passo que a sátira de Eça se pretende justiceira, a de Tolentino parece

denotar uma consciência de cumplicidade ou de comprazimento no abandalhamento colectivo. É como se Eça dissesse: «*Eles* são assim»; e Tolentino: «*Nós* somos assim». Por isso ele vai talvez mais longe do que ninguém, não só na descrição satírica das camadas que desde o século XVIII têm dado o tom a Portugal, mas ainda na expressão de um sentimento que (entre outros) se tornou frequentemente português: um certo encolher de ombros resignado e «lúcido» (para utilizar a expressão de consciente abulia tão cara a Fernando Pessoa) ante certa mediocridade social e moral do meio, quando contra ela apenas se reage com essa mesma «lucidez» irónica.

Desta forma, em Tolentino, o antigo Portugal, feudal, camoniano e heróico, aparece já enterrado e esquecido. A grandiloquência das odes arcádicas é a sua última manifestação, de resto completamente oca. Tolentino encontrou a forma mais perfeita de uma sátira do quotidiano (que nos primeiros árcades, como vimos, aponta ainda de um modo marginal e quase envergonhado); é já um autor perfeitamente actual, voz de um Portugal ainda muito parecido, em certos aspectos, com o que hoje conhecemos.

Pelas razões apontadas, as instituições e os poderes que efectivamente condicionam a vida portuguesa, tais como o poder da nobreza, o clero e o da grande burguesia mercantil, não são alvejados por Tolentino, pelo menos de forma directa. Mas a sátira *A Guerra* mostra de forma iniludível o pensamento iluminista do autor. A antipatia pela mentalidade guerreira manifesta-se, no século XVIII, em outros autores, como, por exemplo, Garção, a coberto da política ostensivamente pacifista do marquês de Pombal, quase sempre mantida no reinado seguinte. Tolentino acentua ironicamente o contraste entre a brutalidade que destrói vidas humanas, produz mutilados e estropiados, e, por outro lado, as palavras gloriosas que a mascaram. O processo seguido na sátira *A Guerra*, o falar como se tomasse a sério a ideologia guerreira e o ir contando impassivelmente as calamidades da guerra, lembra de perto a ironia voltairiana, nomeadamente em obras como o *Dicionário Filosófico*.

Há, por outro lado, em Tolentino uma sátira de tipos e vícios humanos que excede o âmbito nacional: a velha disforme e gaiteira, arrebicada e desdentada; o namorado caquéctico; o jogador, etc. Trata-se de uma caricatura da vacuidade humana sublinhada pela deformidade física, que, com o trágico a menos, fez pensar nos *Disparates* caricaturados pelo seu contemporâneo, o pintor Goya.

Uma extraordinária simplicidade de estilo, a abolição da retórica tradicional e do ornato dito poético, o uso da língua corrente, quase coloquial, em tom de

conversa amena sem enfatuação, ajustam-se admiravelmente a esta temática. Cruz e Silva, como vimos, ainda recorria ao verso heróico para satirizar a sociedade contemporânea. Tolentino sabe já atinar com o instrumento certo. A mitologia deixa de desempenhar um papel estrutural ou ornamental; já não existe diferença entre a prosa e a poesia além do ritmo, da intensidade de concentração e de contrastes. Descontando alguns sonetos e a oitava rima herói-cómica de *O Bilhar*, o metro mais frequentemente adoptado é o da quintilha de redondilhas, que, sem ser uma forma propriamente popular, permite no entanto uma expressão correntia. O mesmo molde tinha sido adoptado por Sá de Miranda, mas utilizado para efeitos conceptistas que em Tolentino se não encontram, excepto sob a forma de contrastes entre objectos e atitudes que o poeta pretende descrever como se fosse espectador impassível.

O segredo de Tolentino é ter sabido ser poeta utilizando uma linguagem prosaica. Esse segredo consiste em parte num superior manejo da ironia. Tolentino tem a impassibilidade, a contenção afectiva suficiente para desdobrar-se perante as descrições misturando de um modo imprevisto o físico e o moral, as coisas tais como objectivamente são e tais como a ingenuidade ou a convenção alheia as julga, e denunciando vivamente a incoerência que sempre existe entre as acções e os pretextos, entre a realidade e a sua sofisticação ideológica. Mas estas qualidades, que encontramos também em Eça de Queirós, não bastariam para fazer um poeta. Há que ter ainda em conta os efeitos que resultam do verso e da rima. Através do agenciamento das palavras e do ritmo põe-nos em presença de uma personagem, e compõe uma máscara que resulta irónica pela sua própria contenção impassível. Presença que é sublinhada por um certo cunho disfarçadamente sentencioso. Há, por outro lado, uma concentração astuciosa de meios que leva o leitor a surpreender-se diante de situações corriqueiras e quotidianas. Os paralelismos e contrastes próprios da expressão poética fazem ressaltar o inesperado das situações. As rimas servem por vezes de ponto de apoio ou de viragem que conduzem, com segurança, ao desconcertante. Haveria que considerar ainda, nesta obra mal estudada, o cunho lapidar e quase proverbial de muitos versos.

Com Nicolau Tolentino, que é dos principais vultos literários do nosso Século das Luzes e um dos seus autores mais vivos, a sátira de costumes atinge em Portugal um nível que raramente foi preterido. A sua influência, embora não tenha sido espectacular, é no entanto ponderável, pois podemos detectar ainda um certo sabor tolentiniano num autor contemporâneo como Alexandre O'Neill.

O pré-romantismo de JOSÉ ANASTÁCIO DA CUNHA

Se Tolentino, como ninguém, desmascarou o que há de convencionalmente mentido no chamado *amor* burguês — ao qual, como já vimos, Tomás António Gonzaga procurava dar uma nova e elevada expressão —, outro poeta encontramos que, libertando-se também das convenções, tenta transpor para a literatura a plenitude da vivência amorosa liberta da convencionalidade ética, na medida em que ela é um empenhamento de toda a personalidade, mental e física: José Anastácio da Cunha.

José Anastácio da Cunha (1744-1787), vindo de gente pobre de Lisboa, pôde estudar com os Oratorianos e fazer carreira de oficial artilheiro, o que lhe permitiu contactar com estrangeiros cultos, especialmente ingleses, que Pombal contratara para reformar o exército. O conhecimento, que adquiriu, da língua e depois da literatura inglesa, sobretudo a leitura entusiástica de Shakespeare e dos sentimentalistas pré-românticos, devem ter-lhe educado o gosto literário. Pombal eleva-o a catedrático de Geometria; mas tornam-se conhecidas as suas dúvidas em coisas de religião, o seu racionalismo tolerante, do que lhe adveio a prisão (já sob o reinado de D. Maria), e a reconciliação num auto-de-fé, descalço e em hábito de penitência. Viveu três anos recluso, e só mais tarde voltou ao magistério, desta vez na Casa Pia de Lisboa.

Anastácio da Cunha praticou ainda os moldes arcádicos, tentando mesmo aportuguesar a métrica quantitativa do Latim, no que pode ter convergido uma influência da versificação inglesa, mas o seu discurso, com interrogações e exclamações, não cabe sempre na retórica arcádica e prenuncia por vezes um patético romântico. Contudo, o que o distingue é ter assumido a poesia da relação física entre o homem e a mulher, o ter procurado e encontrado a expressão inquieta do desejo, através de exclamações, interrogações, insistências, gradações intensivas. No tempo, isto significava a dissipação de todas as convenções do amor cortês — ao que não pode ser alheio o facto de a amada ser camponesa, e o cenário rústico. Os momentos mais belos desta lírica nova são a redescoberta estonteante de como o princípio de individualização se eclipsa no abraço amoroso, a pergunta de se «Meu bem, eu não sou tu? tu não és eu?»; e, antes de Stendhal, a descrição do fenómeno psicológico que este designaria de «imagination renversée»: o gosto de imaginar todo o mal possível (a morte da amada, a tortura da doença, a decomposição do corpo), como forma negativa e final de um devaneio que se cansa.

Hernâni Cidade sugere que se acomodaria ao estilo directo deste escritor *A Voz da Razão*, poema amplamente divulgado na crise final do nosso absolutismo, que traduz as dúvidas sinceras de um espírito ainda crente perante antinomias do dogma cristão, de resto já enunciadas por Voltaire e por Pope, autores que ele admirava.

MARQUESA DE ALORNA

A influência pessoal de D. Leonor de Almeida (n. 1750-10-31 — f. 1839-10-11) é o que mais direito lhe dá ao título de «M.me Staël portuguesa», quer dizer, de iniciadora do Romantismo literário em Portugal.

Encerrada com a irmã no Convento de Chelas aos 8 anos, enquanto o pai, à ordem de Pombal, cumpria pena de prisão no forte da Junqueira, fez das visitas e conversas que mantinha atrás das grades como que uma sucursal arcádica. Entre os seus amigos cultos e pretendentes contavam-se homens *iluminados*, dos quais se salienta o padre Francisco Manuel do Nascimento. Isto concorda com as suas precoces tendências *filosóficas*, tolerantistas, cientistas, progressistas. O casamento com um nobre germânico, o conde de Oeynhausen, e largas estadias, primeiro em Viena, depois em Londres, reforçaram o seu progressismo, aliás relativamente moderado, e o gosto pela poesia sentimentalista ou descritiva. Com efeito, traduz ou imita Delille, Wieland, Buerger, Goethe, Young, o pseudo-Ossian, Gray e Thomson. Falecido o irmão primogénito, que se batera ao lado de Napoleão, herdou o título por que é mais conhecida.

Os seus salões de S. Domingos de Benfica foram frequentados durante toda a época das lutas civis e ainda depois da vitória liberal por literatos de gerações diferentes, desde os últimos árcades até aos primeiros românticos, como Herculano, que declara dever-lhe o gosto pelo romantismo alemão.

A extensa obra, bem como a rasgada cultura desta mulher, é um misto de tendências diversas. Quantitativamente, predomina ainda em Alcipe (seu pseudónimo arcádico) o arcadismo; ao lado das traduções modernizantes que apontámos, podiam apontar-se outras tantas de autores greco-latinos. No entanto, além daquilo que provavelmente tem mais importância histórico-literária — a sua acção directa e pessoal —, e das versões pré-românticas, convém lembrar a tentativa de poesia cientista (*Recreações Botânicas*), e um certo número de composições funebremente sentimentais ou insinuantemente melancólicas. A publicação por Hernâni Cidade de uma sua autobiografia e de cartas inéditas, escritas numa prosa verdadeiramente familiar, deu mais relevo ainda aos aspectos mais elevados e comunicativos do seu espírito.

BOCAGE

A personalidade de Manuel Maria Barbosa du Bocage (n. 1765-09-15 — f. 1805-12-21) parece simbolizar a fase final e insanável do conflito entre o arcadismo e o romantismo, entre a dependência relativamente às instituições senhoriais-absolutistas e relativamente ao público editorial, entre o enquadramento absolutista-senhorial e o enquadramento mercantil e trocista do escritor.

Nascido em Setúbal, filho de um advogado e de uma senhora francesa que, com o apelido, lhe deixou a vaidade do parentesco com uma poetisa francesa que também o usava, o jovem Manuel Maria parece desde muito cedo dominado pela ideia da sua missão de poeta e de uma predestinação sentimental e trágica segundo o modelo camoniano.

Assenta praça aos 14 anos e matricula-se depois na Academia Real da Marinha. Dissipa os 5 anos seguintes, que devia dedicar ao curso, consagrando-se como uma das principais figuras de botequim, outeiros e boémia.

Embarca em 1786 para a Índia, com passagem pelo Rio de Janeiro. Vive dois anos em Goa, expandindo as suas saudades da Pátria e os seus ciúmes por uma Gertrudes (em verso arcádico, Gertrúria), sempre perseguido pela obsessão do paralelismo da sua vida com a de Camões. E, efectivamente, como o seu avatar, conheceu a devassidão colonial goesa e estadias aventurosas em diversas paragens orientais, incluindo Macau. Regressa com 25 anos a Lisboa, onde encontra Gertrudes casada com o próprio irmão.

Figura na Arcádia dos salões do conde de Pombeiro, mas em breve satiriza essas «quartas-feiras de Lereno», o presidente delas, e depois os outros confrades mais notáveis. Mais tarde, atacará em especial José Agostinho de Macedo, que com certa razão lhe censura o tom egolátrico do prólogo à tradução do poema de Delille com um título significativo: *Os Jardins, ou Arte de aformosear as paisagens*. Em 1797 é preso e processado, pelas irreverências antimonárquicas e anticatólicas da sua musa improvisadora e popular, sobretudo na libertina *Carta a Marília*, mais conhecida pelo contundente verso inicial, *A Pavorosa Ilusão da Eternidade*. Depois de vários meses de clausura no Limoeiro e nas masmorras inquisitoriais, obtém, ao cabo de súplicas e retractações, uma transferência para o mosteiro de S. Bento e deste para o convento dos Oratorianos, donde sai, conformista, regrado e precocemente gasto, a ganhar com traduções o sustento próprio e de uma sua irmã.

O Elmano Sadino da Nova Arcádia é já romântico por temperamento, apesar de muito vocabulário e muito alegorismo arcádicos e dos seus laivos de iluminismo.

A sua arte versificatória, sobretudo no soneto, tem tido muitos admiradores, entre os quais, significativamente, o parnasiano brasileiro Olavo Bilac. Todavia, esse encanto é um tanto monótono e fácil, e a sua orquestração verbal das grandes expansões tumultuosas soa muitas vezes a falso. O que o distingue melhor é a agitação psicológica que traz pela primeira vez à poesia portuguesa:

o sentimento agudo da personalidade, o horror do aniquilamento na morte. Tal egotismo percebe-se ainda na maneira abstracta e retórica com que, em nome da Razão, se revolta contra a humilhação da dependência e contra o despotismo; no gosto do fúnebre e do nocturno, e nos clamores não menos retóricos de ciúme, de blasfémia ou contrição.

Esse gosto já tão romântico do funéreo e tenebroso percorre grande parte da poesia de Bocage. *Quero fartar o meu coração de horrores*, desfecho de um dos sonetos mais característicos, compendia a sua imaginação sedenta do *hórrido* ou *horrendo*, de horríssonos furores: tempestades reais ou míticas, crimes lendários, históricos ou noticiados nas gazetas, pesadelos, agonias *frenéticas*, visões de antros ou abismos, minuciosas descrições de beberagens, esconjuros e outros bruxedos. Não se sabe em que medida isto é o simples saborear de uma estética (dantesca, shakespeariana e, então, romântica) do *locus horrendus*, que vira do avesso o *locus amoenus* do pastoralismo clássico; em que medida o poeta é efectivamente presa de uma obsessão irracional incontrolável, uma espécie de pavor sagrado à procura de imagens; ou em que medida isso traduz uma ânsia, ao mesmo tempo inextinguível e medrosa, de abarcar numa consciência humana todos os medos e dores que ela, espontaneamente, evita, que ela mal enfrenta sem se desagregar. Em qualquer caso, a expressão mais vivida, original e comunicativa dos seus horrores encontra-se nos sonetos, epístolas e no poema narrativo *Trabalhos da Vida Humana*, onde refere as suas provações e aflições do cárcere.

As traduções de Delille, Castel, Rosset, Lacroix que, na última fase da vida, fez, ao par das de Virgílio e Ovídio, contribuíram para a insinuação de um certo gosto descritivo entre nós, mas já vimos que o tradutor estava longe de dar a notação sensorial precisa de um pré-romântico como Bernardin de Saint-Pierre. É que o seu egocentrismo, manifestado em constantes vocativos a Elmano, ao Desgraçado, em constantes pronomes da primeira pessoa, na sua confiança em renome póstumo, no próprio auto-retrato do famoso soneto «magro, de olhos azuis, carão moreno» e de outras poesias; é que o tema insistente do ciúme, o niilismo impressionante de cerca de uma dezena dos seus sonetos, que reaparecerá em Antero de Quental, tudo tropeça numa expressão literária que, ao contrário do que sucede com Tolentino, e por vezes ainda com Anastácio da Cunha, não consegue desfazer-se da fraseologia arcádica e da imitação camoniana.

É ver como a técnica literária de Bocage se embaraça em personificações por vezes ainda sobrecarregadas de epítetos inúteis: Fado, Desventura, Virtude, Inveja, Razão, Traição, Liberdade, Formosura, Ciúme, Desengano, Discórdia, Sofrimento, Morte, etc. Isto mostra bem, afinal, como as personificações mito-

lógicas na Arcádia correspondiam a uma sensibilidade imprecisa, que ainda agora por falta de contorno se detinha em alegorias abstractas maiusculadas.

Com esta expressão ainda abstractamente alegórica da sensibilidade e do conceito de vida devemos relacionar toda uma estilística de encarecimento, cuja monotonia José Agostinho denunciou: perífrases arrastadas («bebendo em níveas mãos, por taça escura/de zelos infernais letais venenos»); visão hiperbólica do próprio transe poético, das paixões, do ciúme, dos lances trágicos e das paisagens tempestuosas, pelo recurso à interjeição, à reticência, à anáfora, à apóstrofe, à onomatopeia, ao estilo imitativo, à antítese amplificante, a um vocabulário pretensamente estarrecedor: *báratro, hórrido monstro, tartáreo abismo, sulfúreo lume, umbrosos mistérios, horríssonos furores*, etc.). Este hiperbolismo espraia-se mais na narrativa dos casos patéticos que escolhe para as cantatas (*Medeia; Castro; Hero e Leandro*); e nem mesmo está ausente dos panfletos *libertinos*, isto é (de acordo com o significado setecentista da palavra), aqueles onde todavia palpita a convicta reivindicação de uma liberdade de pensar, gozar e amar sem outros limites que não sejam o da própria consciência e moral, aliás deísta.

O mais interessante é verificar a coexistência de tudo isto com imensos idílios, epístolas do mais soporífero convencionalismo arcádico; ou, por outro lado, com expressões de um erotismo rococó enlanguescente, como:

> *«Mais doce é ver-te de meus ais vencida,*
> *dar-me em teus brandos olhos desmaiados*
> *morte, morte de amor, melhor que a vida».*

Egotismo, marulho do verso, tilintar da rima, estilo hiperbólico, erotismo lânguido — isto é já expressão romântica. E na própria fraseologia se nota que a forma arcádica estala por todos os lados. Há um ímpeto que ainda não vê como realizar-se. Ou, pelo contrário, a linguagem desce de súbito ao nível coloquial: adjectivação como a de «cadáver mirrado», «alma aflita»; versos como «era fiel, amava-me — e deixei-o», dão-nos também, mas pela sua naturalidade, a sobreposição da voz à leitura silenciosa e erudita. Como já notava Herculano, referindo-se a Bocage, a poesia descia do salão à praça.

Bibliografia

1. Textos

- A bibliografia de vários dos autores deste capítulo é extraordinariamente complexa, pelo que o estudioso deverá recorrer ao dicionário de Inocêncio e seus continuadores, e ao *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* de Augusto Vitorino Sacramento Blake, Rio, 1883-1902 (*Índices alfabéticos* de Jango Fisher, Rio, 1937, e José Soares de Sousa, São Paulo, 1908), ou, um pouco mais resumidamente, às bibliografias insertas na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, 3.º vol., pp 294 a 296, no *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, Rio, 1949, pp 715-726, e na *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*, Otto Maria Carpeaux, 1964, reed. aum. Rio de Janeiro, 1979
- Cabral, Paulino António, abade de Jazente *Poesias*, 2 vols., Porto, 1786-87, 2.ª ed. 1837, 2 vols., 1909, 2 vols., com estudo de Julio Castilho, texto integral da 1.ª ed com ensaio e notas de Miguel Tamen, IN-CM, 1985
- Matos, João Xavier de *Rimas*, Lisboa, 3 tomos, 1770-75-83; Lisboa, 1782; 1800-01
- Costa, Cláudio Manuel da *Obras*, Coimbra, 1768; *Obras Poéticas*, 2 tomos, incluindo inéditos, Rio, 1903; Vila Rica, Ouro Preto, 1839 e 1897, *Obras*, Lisboa, 1961
- Gonzaga, Tomás António *Marília de Dirceu*, Lisboa, 1.ª parte, 1792, 2.ª parte, 1799; 2.ª ed., Lisboa, 1799; 3.ª 1800 (incluindo uma 3.ª parte, que é apócrifa) Seguem-se cerca de trinta eds. durante o séc XIX A ed moderna e crítica das *Obras Completas* é a de Rodrigues Lapa, 2 tomos, incluindo *Poesias, Cartas Chilenas, Tratado do Direito Natural, Carta sobre a Usura*, minutas, correspondência e documentos, Rio de Janeiro, 1957 *Cartas Baianas* (1821-24), estudo, org e notas de António de Oliveira Pinto da França, IN-CM
- Alvarenga, Manuel Inácio da Silva *Glaura*, 1.ª ed. 1799, 2.ª 1801, 3.ª 1889, *Obras Poéticas*, Paris, 1864, ed moderna na «Biblioteca Popular Brasileira» Rio, 1943, *Desertor das Letras*, 1.ª ed 1774, Coimbra, Rio, 1816
- Peixoto, Inácio José de Alvarenga. *Obras Poéticas*, Paris, 1865, *Vida e Obras de* , ed crítica e estudo de Rodrigues Lapa, Rio de Janeiro, 1960
- Barbosa, Domingos Caldas *Viola de Lereno*, 1.ª ed., Lisboa, 1798 (I tomo), e 1826 (II tomo), 2.ª ed., Lisboa, 1806 (só I tomo) Ed moderna na «Biblioteca Popular Brasileira», que contém bibliografia actualizada, como os outros vols da colecção
- Gama, José Basílio da *Uraguai*, Lisboa, 1769; Rio, 1811 Nove eds. ao todo no séc XIX Ed moderna das *Obras Completas*, Rio, 1920 Há uma reed fac-similada da prínceps, Rio, 1941, e uma edição popular, Agir, Rio de Janeiro, 1967
- Durão, José de Santa-Rita. *Caramuru*, Lisboa, 1781, 1836, 3.ª, Bahia, 1837 Edições modernas (6.ª), Rio, Garnier, s/d, São Paulo, 1945
- Caldas, António Pereira de Sousa *Poesias Sacras e Profanas*, Paris, 1820-21
- Nascimento, Francisco Manuel do *Versos de Filinto Elísio*, Paris, 1798, *Obras Completas*, 2.ª ed emendada e acrescentada, Paris, 1817-19, 11 tomos, reed. de Lisboa, 1836-40
- Macedo, José Agostinho de *O Oriente*, Lisboa, 1814, 2 vols., reed., Lisboa, 1827, e Porto, 1854 *Gama*, Lisboa, 1811. *Criação*, 1865 *Meditação*, 1813, reed de 1818, 1837, 1854 *Newton*, Lisboa, 1813, reed. de 1815, 1854 *Viagem Extática ao Templo da Sabedoria*, Lisboa, 1808, reed de 1836, 1841, 1854 *A Natureza*, Lisboa, 1846, reed 1854 *Contemplação da Natureza*, Lisboa, 1801

Os Burros, Paris, 1827, reed. 1835, 1847, 1892 *A Besta Esfolada*, 1828-29 (26 números). *O Desengano*, 1830-31 *Motim Literário* (4 vols.), 1811, reed. de 1811, 1841, 1845. *O Desaprovador*, 1817-19.

- *Os Sebastianistas*, 1810 (Lisboa e Rio) *Censura dos Lusíadas*, 1820 *Obras Inéditas de José Agostinho de Macedo*, subtítulo *Censuras a diversas obras* (1824-29), ed. por Teófilo Braga.
- Cunha, José Anastácio da *Composições Poéticas*, Lisboa, ed por Inocêncio da Silva, 1836, *A Obra Poética do Dr Anastácio da Cunha*, Coimbra, 1930, com estudo de Hernâni Cidade. *A Voz da Razão* fora editada em Paris, 1821, a sua atribuição a Anastácio da Cunha foi contestada por A. A. Gonçalves Rodrigues em *As Epístolas de Héloïse e Abelardo na obra de J Anastácio da Cunha*, in «Revista da Biblioteca Nacional», 1981, pp. 273-276. Joel Serrão traduziu, editou e anotou umas *Notícias Literárias de Portugal 1780*, originariamente redigidas em francês, referindo ainda outros inéditos e dispersos, Lisboa, 1966, reed 1971
- Almeira, D. Leonor de, marquesa de Alorna. *Obras Poéticas*, Lisboa, 1844, 6 vols *Inéditos, Cartas e outros escritos*, in col «Clássicos Sá da Costa»
- Almeida, Nicolau Tolentino de *Obras Poéticas*, Lisboa, 1801 (1.º e 2.º vols.), 1886 (3.º vol.), reed. de 1828 acrescentada de um 4 vol de *Obras Póstumas*; novas reeds com inclusão de inéditos entretanto publicados em 1858 e em 1861 *Sátiras e Epístolas*, Lisboa, 1888 Publicada em fascículos uma reed ilustrada (1969)
- Franco, Melo *O Reino da Estupidez*, Paris 1818, 1819, 1821, Hamburgo, 1820, Lisboa, 1822, 1833 Barcelos 1869 Ed recente com estudo de Luís Albuquerque, Coimbra, 1975, «Textos Vértice» Ver Monteiro Ofélia Paiva *Sobre uma versão desconhecida de «O Reino da Estupidez»*, in *O Marquês de Pombal e o seu Tempo*, n.º esp da «Revista de História das Ideias», Coimbra, 1982
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du *Rimas*, tomo I, Lisboa, 1791, reed de 1800, 1806, 1834, tomo II, Lisboa 1799 reed de 1802, 1813, 1843, tomo III, Lisboa, 1804, reed de 1806, 1842 *Obras Completas* Rio 1811 *Obras Poéticas* tomo IV Lisboa, 1812. reed de 1820, tomo V, 1813, reed 1822 *A Pavorosa Ilusão da Eternidade* Londres, 1840-50 *Poesias* 6 vols., ed de Inocêncio da Silva, Lisboa 1853 *Obras Poéticas*, Porto, 1875 8 vols. Lisboa, 1910, 3 vols *Sonetos*, Lisboa, 1915 e 1960 (ed preparada por Hernâni Cidade) *Sonetos e Poesias Várias*, Lisboa, 4.ª ed., com pref de Vitorino Nemésio *Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, ed Bruxelas 1854, Baía, 1860 e 61, Londres, s/d *Opera Omnia* em 6 vols ed por Hernâni Cidade, Bertrand 1969-73 *Obras Completas*, em papel-bíblia. 1.º vol., Lello, Porto, 1968.
- Quanto à «Gazeta Literária» do padre Francisco Bernardo de Lima há um sumário ou resumo em castelhano de todos os artigos, editado por Giuseppe Carlo Rossi através do Istituto Universitario Orientale. *Studi*, vol I, Nápoles, 1962

2. Antologias

Além das antologias gerais do séc XVIII mencionadas na Bibliografia do ultimo capítulo, ver

- Gonzaga, Tomás António *Marília de Dirceu e mais poesia*, ed preparada por Rodrigues Lapa para a col «Clássicos Sá da Costa»
- Jazente, Abade de (Cabral, A Paulino) *Poesias seleccionadas*, prefaciadas e anotadas por Mário Gonçalves Viana, Porto, 1944. *Poesias do Abade de Jazente*, org e anotação de Miguel Tamen, col «Textos Literários», Comunicação 1983
- Elísio, Filinto *Poesias*, selecção, pref e notas de José Pereira Tavares, col «Clássicos Sá da Costa», *Líricas e Sátiras*, col «Portugal» Porto

- Alorna, Marquesa de: *Poesias e Inéditos, cartas e outros escritos*, sel , pref e notas de Hernâni Cidade, col. «Clássicos Sá da Costa».
- Bocage. *Sonetos Escolhidos*, Lisboa, 1921 e 1960 (esc. por Hernâni Cidade), Poesias, sel , pref e notas de Guerreiro Murta, «Clássicos Sá da Costa» *Obras Escolhidas*, por Hernâni Cidade com desenhos de Lima de Freitas, Lisboa, 1967; *Antologia* comemorativa do Centenário, ed Junta Distrital de Setúbal, 1965, Poesia, selec , notas e sugestões críticas por Margarida Barahona, «Textos Literários», 1978; *Sonetos*, introd , sel. e notas de Vitorino Nemésio, col. «Clássicos Portugueses», 1978; *Antologia Poética*, selec e introd por M. Antónia Carmona Mourão e M Fernanda Pereira Nunes, col. «Biblioteca Ulisseia»
- Tolentino, Nicolau: *Sátiras*, sel , pref e notas de Rodrigues Lapa, col. «Textos Literários»; Sátiras, apres , sel. e notas com sugestões críticas de Maria da Graça Videira Lopes, col «Textos Literários», 1978
- *Poetas Pré-Românticos*, sel , pref e notas de Jacinto do Prado Coelho, col «Atlântida», 2.ª ed , 1970
- *Apresentação da poesia brasileira*, antologia organizada e prefaciada por Manuel Bandeira, Rio, 1946
- *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, organizada por Sérgio Buarque de Holanda, Instituto Nacional do Livro, Rio, 1953

3. Estudos

Generalidades:

- Braga, Teófilo *Filinto Elísio e os Dissidentes da Arcádia*, Porto, 1901, *Bocage, vida e época literária*, Porto, 2.ª ed , 1902, vols da *História da Literatura Portuguesa*
- Figueiredo, Fidelino de *História da Literatura Clássica*, 3.º vol., Lisboa, 1822, e *A Crítica Literária em Portugal*, Lisboa, 1910
- Cidade, Hernâni: *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 2.º vol , 7.ª ed , Coimbra, 1984, e *O Conceito de Poesia como expressão da cultura*, Coimbra, 1959
- Vejam-se ainda os artigos da *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, 7.º vol , 1984, respeitantes aos assuntos aqui versados
- Pelo que toca aos poetas «mineiros», ver Cândido, António. *Formação da Literatura Brasileira*, 1.º vol. (sobre o período de 1750-1836), São Paulo, 1959, 2.ª ed. 1963, 4.ª ed , 2 vols , São Paulo, s/d, *Presença da Literatura Brasileira, História e Antologia*, S. Paulo, 1964, do mesmo autor, *A Literatura no Brasil*, obra dirigida por Afrânio Coutinho, Rio (publicada desde 1955, I vol , abrangendo o Barroco e o Arcadismo, 1968, 3.ª ed 1986), além das já clássicas *Histórias da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, 5.ª ed , Rio, 1953, e de José Veríssimo, reed , Rio, 1954

Estudos parciais:

Ver, antes do mais, os pref. e notas das eds e antologias modernas

- Rossi, G. Carlo: *L'Arcadia e il Romantismo in Portogallo*, in «Biblos», 1945.
- Soares, Fernando: *O Abade de Jazente*, Vila do Conde, 1952.
- Pereira, Firmino. *O Porto de outros tempos*, Porto, 1914
- Basto, A. de Magalhães: *Falam Velhos Manuscritos.* , 1943 (contém estudos sobre o Abade de Jazente)

- Coelho, Jacinto do Prado *Subsídio para o estudo de João Xavier de Matos*, in *Miscelânea de estudos em honra do Prof Hernâni Cidade*, Lisboa, 1957, *A Musa negra de Pina e Melo e as origens do pré-romantismo português*, in «Memórias da Academia das Ciências de Lisboa», Classe de Letras, t. VII, 1959, e *As Confidências do Abade de Jazente*, in *Problemática de História Literária*, 1961
- Lapa, Rodrigues. *As «Cartas Chilenas». um problema histórico e filosófico*, com pref de Afonso Pena Júnior, Rio, 1958
- Cristóvão, Fernando *Marília de Dirceu de Tomás António Gonzaga ou a Poesia como Imitação e Pintura*, IN-CM, Lisboa, 1981
- Osório, Jorge Alves *Sentido e Forma em Tomás António Gonzaga a propósito do seu Horacianismo*, sep da «Revista de História», vol II, Porto, 1979
- Silva, J M Pereira da *Filinto Elísio e a sua época*, Rio, 1891
- Silva, Inocêncio Francisco da *Memórias para a vida íntima e literária de José Agostinho de Macedo*, editadas por Teófilo Braga
- Cidade, Hernâni *A Marquesa de Alorna*, Lisboa, 1929; *Bocage*, Porto, 1936, reed 1965, *Bocage*, col «A Obra e o Homem», 3.ª ed , Arcádia, 1978
- Número especial do suplemento de «O Comércio do Porto» dedicado ao segundo centenário de Bocage, 1965-08-24
- Maia, João *Bocage, o Pré-Romântico*, in «Brotéria», vol 81, pp 500-508
- Coelho, Jacinto do Prado *Bocage pintor do invisível*, in «Memórias da Academia de Ciências de Lisboa», Classe de Letras 9, 1966
- Há ensaios sobre Bocage insertos em *Ler e Depois*, Óscar Lopes, 2.ª ed , Porto, 1969, e *A Letra e o Leitor*, Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, 1969, *Literatura Portuguesa II*, João Mendes, 2.ª ed , Verbo, 1982 e sobre esse autor e Xavier de Matos em *Hospital das Letras*, David Mourão-Ferreira, Lisboa, 1966 Ver ainda o vol de *Homenagem Nacional a Bocage*, Setúbal, 1965, com conferências de Vitorino Nemésio, Hernâni Cidade e outros autores
- Ribeiro Aquilino *Anastácio da Cunha, o Lente Penitenciado (Vida e Obra)*, com bibliografia, Lisboa, s/d
- Pref e bibliografia na ed das *Notícias Literárias de Portugal*, por Joel Serrão
- Elogio histórico de Anastácio da Cunha por Gomes Teixeira, transcrito no Suplemento Cultural do «Diário», 1987-11-14
- Coelho Jacinto do Prado *O Amor em J Anastácio da Cunha*, in «Problemática da História Literária» 2.ª ed rev , 1961, pp 127-131
- Vol *Em Homenagem a J Anastácio da Cunha*, Univ de Coimbra, 1988, espec Castro, Aníbal Pinto de *J Anastácio da Cunha Heterodoxia e poesia*, pp 33-54
- Ferro, João Pedro *O Processo de Anastácio da Cunha*, Palas Editores, 1987
- Baena, Visconde Sanches de *Memórias de Tolentino*, Lisboa, 1886
- Sérgio, António *Nótula sobre Nicolau Tolentino*, in *Ensaios* V
- Curt, Nely Pereira Pinto *A realidade sociopolítica nas Minas em fins do séc XVIII (Análise ideológica da produção literária do grupo mineiro)*, in «Revista de História», 33, n.º 67, Jul -Set 1966
- Palma-Ferreira, João *Academias Literárias dos Séculos XVII e XVIII*, Biblioteca Nacional, 1982
- Machado, A Manuel *As Origens do Pré-Romantismo em Portugal*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1979
- Brito, Ferreira de *Voltaire na Cultura Portuguesa, Os Tempos e as Modas*, Porto, 1991

6.ª Época

O Romantismo

Capítulo I

Introdução

Conceito de Romantismo

O adjectivo «romântico» é de origem inglesa seiscentista (*romantic*) e deriva do substantivo *romaunt*, de origem francesa (*roman* ou *rommant*), que designa os romances medievais de aventuras. O emprego da palavra generalizou-se a tudo aquilo que evoca a atmosfera desses romances — a cavalaria e em geral a Idade Média — até que, no último quartel do século XVIII, Letourneur e, depois, J. J. Rousseau a adoptam em francês, distinguindo *romantique* e *romanesque*. Do Inglês e do Francês a palavra passou a todas as línguas europeias, e já nos primeiros anos dos século XIX Frederico Schlegel e Madame de Staël opunham «romântico» a «clássico».

De então para cá as palavras «romântico» e «romantismo» têm sido usadas com variadíssimos e por vezes incompatíveis significados, de acordo com critérios de classificação de ordem psicológica, estética, ou até restritamente formal, temática, se não mesmo de ordem política ou moral. Mas noções como a de *Romantismo* (e, já vimos, a de *Renascimento*, de *Barroco* ou de *Iluminismo*) põem a um estudo de história literária ou cultural, não tanto o problema de definir formalmente um conceito, como o de delimitar e caracterizar dada época, a partir do seu conhecimento multiforme e concreto. No entanto, só como amostra da natureza complexa e contraditória das realidades em que se inspiram as próprias definições abstractas de Romantismo, lembremos as principais características que lhe têm sido atribuídas.

Já a etimologia do termo indigita algumas das feições mais frequentemente tidas como definitórias do Romantismo: o gosto das tradições medievais, muitas delas conservadas no romanceiro e, em geral, na cultura folclórica, que a literatura clássica francesa tinha desdenhado, e por sua influência outras literaturas da Europa ocidental na fase chamada neoclássica (século XVIII). Em certos países durante séculos integrados em monarquias estrangeiras (é o caso das nações eslavas) ou temporariamente dominados pelos exércitos napoleónicos (como a Alemanha e a Espanha), as tradições folclóricas constituirão uma tendência funda-

mental do romantismo, que a burguesia letrada revaloriza em oposição à cultura sem raízes nacionais.

Por outra banda, esta tendência liga-se mais ou menos a certas características formais: o banimento da mitologia e dos processos eruditos da retórica greco-romana; a mistura dos géneros definidos e contrastados pelas numerosas artes poéticas clássicas (tipicamente: a fusão da tragédia e da comédia no drama burguês ou histórico); uma versificação mais plástica, variada e popularizante, fora do colete-de-forças de formas decassilábicas como o soneto; um estilo em que o sublime e o grotesco se justapõem, e sem aquelas perífrases e aquela selecção vocabular que antes se julgava manterem a fronteira entre o poético e prosaico. Mas tal libertação estilística, ou, como disse Vítor Hugo, tal imposição do barrete frígio ao velho dicionário não pode, por seu turno, separar-se de um conjunto de inovações temáticas: às amenidades do bucolismo clássico opõe-se o belo horrível, disforme, tenebroso, cemiterial ou fantástico (o que se liga com o magistério de Dante e Shakespeare); à ordem e medida, o desordenado e o desmesurado paisagístico e psíquico; aos contornos nítidos e diurnos, o enevoado, o nocturno, o sonho irreal; à racionalização e ponderação de toda a estrutura de uma obra, a factura improvisada, os versos lançados ao sabor das rimas muito audíveis, a digressão a propósito ou despropósito, a interrupção da narrativa para um comentário ou confidência ao leitor, o exagero sentimental e melodramático; em vez do epíteto que apenas classifica ou encarece genericamente um dado ser, cultiva-se uma adjectivação, uma pormenorização descritiva orientadas a dar a cor local ou histórica, o pitoresco e o exótico (não apenas o medievo, ou em geral, passadista, mas também o espanhol, argelino, oriental, o dos ambientes miseráveis, o das lendas e mitologias germânicas, célticas e outras).

Há dois aspectos a que se costuma dar um relevo especial, pela importância que assumem nos géneros literários mais típicos da época romântica (historiografia, ficção histórica, ficção e investigação de objecto sociológico, romance ou poema de fundo autobiográfico, memoralismo, lirismo egocêntrico): o historicismo e o individualismo. Os decénios mais frequentemente cobertos pela designação de Romantismo foram aqueles em que o ponto de vista genético, histórico, se começou a impor nos mais variados domínios científicos (teoria das nebulosas como origem dos mundos, geologia, transformismo biológico) e sobretudo nos domínios sociológicos e filosóficos (filosofia da história; teoria sobre a génese da civilização e da literatura; teoria histórica do direito; linguística histórica; concepção de um progresso social indefinido, e não apenas político ou moral e com um objectivo final à vista, como era para os iluministas). Quanto ao individualismo, aliás extremamente contraditório nas suas manifestações, costuma apontar-se, quer a sua consonância com o derrubamento final das instituições e ideologias senhoriais-absolutistas, e com o individualismo político e económico de ideologia e âmbito burgueses, quer a sua reacção a formas novas de degradação humana, e até ecológica, acarretadas pela omnipotência do dinheiro, agora com menos entraves às suas funções mercantis, e pela revolução industrial da máquina a vapor alimentada a carvão. Como principais facetas literárias deste individualismo mencionam-se o culto da originalidade pessoal, em oposição à teoria clássica da imitação emuladora; o tema da insaciedade humana, da aspiração indefinida, a dor «cósmica» de simplesmente existir, a obsessão da morte, o autobiografismo directo ou velado, a apologia do herói insociável e amoral ou fora da lei (o pirata, o bandido, o proscrito, etc.). Este individualismo pode ir até ao extremo da autonegação, que se manifesta no gosto do sonho ou devaneio passivos, ou de qualquer evasão imaginativa para alhures no tempo e no espaço (historicismo, exotismo); no sentimentalismo amoroso indizível

e irrealizável; em manifestações de anárquico irracionalismo ou misticismo; e até, dentro de certos ambientes e fases anti-iluministas ou anti-revolucionárias, no encarecimento de valores poéticos inerentes às lendas cristãs, ao culto católico e ao mais antigo viver aristocrático feudal. É típico sobretudo do romantismo alemão o senso de incomensurabilidade do indivíduo: a *dor cósmica* (Weltschmerz) e uma *ironia* de algo que, em nós, se sente transcendente ao mundo e, até, a qualquer expressão poética possível.

Esta simples indicação e relacionação superficial das notações mais frequentemente atribuídas ao Romantismo vale só pelos problemas que suscitam as suas próprias incoerências. O que mais importa é ver estas características nas suas relações concretas inesgotáveis e no seu movimento cronológico, tendo sobretudo em vista as obras literárias e aquilo que no drama da época melhor nos ajude a compreender a vida mais autêntica e ainda palpitante dessas obras. Sigamos, nas suas linhas ainda necessariamente gerais, mas quanto possível decisivas, o curso europeu das tendências consideradas românticas, a fim de as podermos relacionar e contrastar com as que se verificam na literatura portuguesa.

Condições gerais do Romantismo

Nas origens remotas do Romantismo está o progresso económico, político e social da burguesia; no seu fecho estão as consequências da grande revolução industrial que a partir de 1850 transforma completamente a vida na Europa em menos de meio século.

A literatura clássica francesa é uma síntese entre os padrões de corte e padrões burgueses (caso típico: Voltaire). Nas literaturas barrocas, que são sobretudo as de países de burguesia atrasada, os padrões cortesanescos combinam-se com formas populares (caso de Lope de Vega). A literatura inglesa é um caso à parte, em que a corte desempenha um papel mais apagado na integração da literatura. Por isso neste país se desenvolvem, mais cedo, com autonomia, géneros como o romance. Já desde o século XVII começa a manifestar-se a existência de um público de tipo inteiramente diverso do público de salão. Aumenta a importância e a procura do livro impresso, apesar das censuras: falámos das edições clandestinas que saem da Holanda e iludem a vigilância nas fronteiras. Multiplicam-se os projectos e tentativas de aperfeiçoamento do maquinismo tipográfico: estereotipia (1739); embranquecimento pelo cloro (1774); impressão da folha inteira por uma só vez (1781). As invenções aceleram-se a partir de 1798, ano em que se inaugura a imprensa Stanhope, que multiplica a rapidez das tiragens. Em 1812, o «Times» é impresso numa imprensa cilíndrica com motor a vapor (máquina Koenig). Aparecem também nos séculos XVIII e XIX, em Inglaterra e no Continente, as bibliotecas ambulantes e os gabinetes de leitura.

Esta massa de leitores impulsiona o rápido desenvolvimento do jornalismo a partir do século XVII. Em 1660 aparece o primeiro jornal diário, em Leipzig; em 1815 há em Londres, cidade com um milhão de habitantes, 8 diários da manhã e 8 da tarde, além de vários semanários. Os jornais são, como os livros, relativamente caros, o que em parte explica a multiplicação dos gabinetes de leitura e dos livros de aluguer, principalmente na Inglaterra. A partir de 1836 multiplica-se o jornal barato, também em Inglaterra.

Este público, possibilitado pela invenção da imprensa e pelo crescimento das camadas médias, está, aliás, a formar-se um pouco por toda a parte. O público popular, não alfabetizado, também beneficia da imprensa, visto que certas obras, como é o caso do *Quixote* de Cervantes, se liam oralmente em círculos de ouvintes. A um público burguês e também popular se destinam por exemplo, na Península Ibérica, os folhetos de cordel; e por ele se popularizam géneros literários à margem da tradição clássica, como o romance picaresco espanhol. É pincipalmente na Inglaterra que um grande público ganha consistência e assiduidade de interesses. É lá, com efeito, que primeiro se consolida a nova literatura de forma e intenção burguesas, o que se conjuga perfeitamente com o avanço da sociedade mercantil neste país, com o precoce aburguesamento da parte da sua aristocracia e com a revolução industrial iniciada no século XVIII. O desenvolvimento do romance, o género mais adequado ao novo público, porque alcança uma população vasta e dispersa, constitui um dos principais sintomas desta transformação.

A Inglaterra oferece assim, desde muito cedo, uma literatura com características anunciadoras do Romantismo. O teatro de Shakespeare, as obras inspiradas na leitura quotidiana da Bíblia e, já no século XVIII, o romance inglês (Swift, Defoe, Richardson, Fielding, Sterne, etc.) contam-se entre as principais fontes e afluentes do movimento romântico do século XIX. Por isso, este movimento não representa na Inglaterra uma rotura de equilíbrio, mas mais uma fase de uma evolução literária relativamente contínua.

Noutros países, todavia, diversas estruturas sociais-culturais constituíram um dique ao desenvolvimento e generalização do novo gosto literário. O caso mais típico é o da França. O extraordinário desenvolvimento da vida de corte neste país deu lugar ao surto brilhante de uma cultura aristocrática e impôs um padrão de gosto que tem a sua principal expressão no teatro clássico, em que aliás entra certo racionalismo burguês, como já vimos. À margem das regras e modelos clássicos desenvolveram-se manifestações com elas incongruentes, como o romance sentimental (de Mme. Lafayette a Prévost), o romance picaresco (Marivaux e Lesage), um teatro de novo género (Beaumarchais), o conto voltairiano, a literatura confitente de Rousseau. Mas estas novas formas não eliminam o domínio dos géneros clássicos e cruzam-se, por fim, com eles na sua fase final: o rococó. O movimento romântico francês oferece, por isso, ao cabo de uma evolução sinuosa que esquematizaremos, o aspecto de uma transformação revolucionária, de rotura deliberada com o passado, que não encontramos na literatura inglesa.

O caso da Alemanha é muito especial. A Guerra dos Trinta Anos, e outros factores, como o parcelamento do território em pequenos estados dominados por aristocracias retardatárias, impediram a criação de uma verdadeira literatura nacional com continuidade. Esta só se iniciou, pode dizer-se, no século XVIII, com o movimento da *Aufklaerung*, já atrás mencionado. No princípio do século XIX a burguesia alemã está atrasada na sua consciência literária, os escritores continuam dependentes da protecção mecenática dos diversos déspotas, mais ou menos esclarecidos, de uns duzentos principados em regime ainda feudal. Mas este mesmo atraso impediu que se constituísse na Alemanha uma verdadeira tradição clássica à maneira da França e de outros países, tais como a Itália e a Península Ibérica; e a literatura alemã é marcada desde o século XVIII pela influência dos pré-românticos, especialmente franceses.

De qualquer forma, com rotura ou sem ela, a presença do novo público e as novas relações entre o escritor e o público acabam por criar o estilo, os géneros e o sentido estético que caracterizam o Romantismo em oposição ao Classicismo.

As grandes camadas burguesas crentes na capacidade de criar riqueza e de providenciar o destino individual encontram-se então numa fase de combatividade ideológica, animadas de uma confiança na natureza e no futuro da Humanidade que se manifesta na teoria da harmonia universal, justificativa da livre concorrência individual no jogo económico. Acreditam na eficácia da razão, e procuram fora da Igreja uma direcção espiritual. É uma grande massa que pede ao escritor, acima de tudo, ideias e sentimentos orientadores e que animem certos novos valores. O escritor encontra assim, em certas fases e países, na 1.ª metade do século XIX, oportunidades sem precedentes para se fazer ouvir, para espalhar sementeiras doutrinárias ou para provocar correntes emocionais de simpatia até então só acessíveis aos pregadores religiosos.

Por outro lado, o público do Romantismo não tem uma grande preparação especificamente literária. Ignora as convenções e os padrões da literatura clássica (mitologia, história antiga, tópicos e figuras de tradição retórica, regras dos géneros, etc.). Não compreende os valores literários clássicos. Aprecia mais a emoção que a finura; gosta da expressão concreta imediatamente acessível, da imagens e símbolos que dão corpo bem sensível ao pensamento. Está enraizado em vivências locais e regionais: a terra, a rua, a paisagem local, o lar burguês, os objectos familiares, que já se revelam na pintura holandesa do século XVII. Tem uma noção mais sensorial que os literatos de salão do mundo ambiente, o que o leva a apreciar o realismo descritivo. A sua própria impreparação estética torna-o sugestionável pela peripécia romanesca, pela simples intensidade e diversidade das impressões. Daqui resultam algumas das características mais geralmente apontadas no Romantismo: estilo declamatório, por vezes redundante e um tanto vago, em que a abundância prejudica a concisão e o rigor; o gosto das hipérboles e das exclamações que dão forma tribunícia ao pensamento; o gosto das imagens, que o concretizam e popularizam; o uso de um vocabulário mais rico em alusões concretas, menos selecto, mais correntio, mais familiar e mais sensorial, a introdução de dados captados no ambiente; a presença física das personagens humanas, dos interiores e das paisagens (realismo descritivo, cor local, etc.); o recurso ao romanesco, à peripécia que prende a imaginação, e a certos ingredientes fáceis e de quilate duvidoso, mas de resultados garantidos (exotismo, fantasmagoria do romance negro, também chamado romance gótico); o tom de mensagem ao próximo que assume a obra literária, convertida em meio de comunicação e não já expressão de um mundo fechado de valores. Tais são as características formais que encontramos nas figuras mais representativas do Romantismo, como Vítor Hugo, Dickens, Balzac ou Michelet, características que o tornam inconfundível, tanto com o Classicismo como com o Barroco, embora certos estudiosos o aproximem deste último.

Já nos autores chamados pré-românticos, como vimos, encontrámos algumas destas características gerais. Mas o pré-romantismo não passava de um conjunto de tendências coexistentes com o neoclássico e o rococó e mal dispondo de uma teoria estética própria. O Romantismo declara-se no momento em que estas tendências se generalizam a tal ponto que põem em causa os próprios alicerces do Classicismo, concebendo-se as novas formas como um todo coerente e procurando-se fundamentá-las com uma teoria estética.

Esse momento varia de país para país de acordo com as condições nacionais específicas acima referidas. Em Inglaterra, onde, como vimos, não há uma quebra de tradição literária, data-se o movimento romântico do visionário W. Blake, *Contos da Inocência*, 1789, ou das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge, 1.º volume 1798, 2.º 1800, 3.º 1802, contendo o 2.º volume um manifesto de Wordsworth. Em 1798 também, funda-se a revista *Athenaeum*,

órgão do Romantismo alemão, dirigida pelos irmãos Augusto Guilherme e Frederico Schlegel. Mas certas concepções românticas já se manifestavam na Alemanha, desde 1790, nas obras de Tieck, Fichte e Frederico Schlegel. O primeiro manifesto romântico francês — aliás ainda muito tímido — é bastante posterior: o *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1822); e só em 1827, no prefácio do *Cromwell* de Vítor Hugo, aparece inteiramente desenvolvida uma doutrina romântica. Ainda em 1830 a representação do *Ernani* de Vítor Hugo provoca escândalo e cenas de pugilato.

Com estes manifestos e produções literárias fundam-se as diversas escolas românticas. As teorias românticas da arte diversamente expressas pelos seus expositores não têm efectiva consciência de toda a amplitude da transformação literária que, acumulando-se paulatinamente, dá lugar a uma viragem no dobrar do século XVIII para o XIX. Exprimem antes a reacção emotiva a certos momentos e condições históricas dessa grande transformação, e procuram para ela uma fundamentação filosófica, de acordo com certas condições locais e epocais. Tal como a encontramos em Frederico Schlegel, a teoria do Romantismo é inaplicável, por exemplo, às obras de um Vítor Hugo, de um Balzac, de um Dickens, de um Michelet, ou mesmo de um Goethe na sua fase romântica (ele seria depois a figura central de um classicismo germânico oitocentista). Essas teorias correspondem a circunstâncias que condicionam diversos grupos, tertúlias e personalidades adiante aludidas, e de que resultaram, em cada caso, sentidos ideológicos especiais.

Cronologicamente, as diferentes escolas românticas reduzem-se ao período de uma ou duas gerações: na Inglaterra de 1798 e 1832; na Alemanha de 1790 a 1830; e em França de cerca de 1825 a cerca de 1850 (a geração de Lamartine e a de Musset). Esta cronologia tradicional é um tanto arbitrária. Baseia-se sobretudo na existência de agrupamentos e personalidades afins, como na Inglaterra a 1.ª geração romântica (Wordsworth e Coleridge) e a 2.ª geração (Byron, Shelley, Keats); na Alemanha o grupo dos Schlegel e de Novalis, a escola de Heidelbergue (Brentano, Goerres, os irmãos Grimm e outros), a escola de Berlim (Kleist, Zacarias Werner, Hoffmann, etc.), a escola da Suábia; em França o grupo do *Cenáculo*, etc. Não cabem dentro dela personalidades como Heine, que combateu a orientação dos românticos alemães na sua época e cuja obra se situa principalmente entre 1830 e 1850; como Vítor Hugo, que atravessou todo o período de 1822 a 1885 sempre activo, reajustado e muito influente; como Dickens, classificado dentro do período chamado vitoriano, e que apesar disso nos deixou um paradigma acabado do romance romântico.

Na verdade, as escolas «realistas» e «naturalistas» sucedem às escolas «românticas» no sentido restrito, mas pode dizer-se que o Romantismo, em sentido lato, as abrange a todas e só chega ao seu termo no final do século XIX, quando surge o simbolismo. Os escritores realistas e naturalistas não trazem alterações radicais quanto ao estilo; e as suas relações com o público, a natureza mesma deste público, são as já características dos escritores que os precedem. Zola, George Eliot, tal como Hugo e Michelet, consideram-se antes de tudo semeadores de ideias, aferem o valor das palavras pelo poder comunicativo, apreciam os grandes efeitos, têm a consciência de desempenhar uma autoridade espiritual, estão animados de confiança no Progresso.

Esta confiança encontrava, aliás, novo encorajamento da rápida transformação que se estava dando nas condições técnicas da vida: a partir de meados do século recebe grande impulso no Continente a construção dos caminhos-de-ferro; abrem-se os grandes túneis e canais, generaliza-se a navegação a vapor e o telégrafo. À roda de 80 acumulam-se vários

grandes acontecimentos: descoberta do telefone, iluminação eléctrica da Exposição Internacional de Paris (1878), primeiros veículos automóveis, perfuração do S. Gotardo. A produção do carvão, do ferro, do aço, do petróleo está a aumentar extraordinariamente.

O desenvolvimento do maquinismo tende a destruir a produção artesanal e a dominar a pequena empresa; por algum tempo a sociedade parece polarizar-se de forma a ter de um lado um proletariado cada vez mais numeroso, e do outro uma nova burguesia industrial e financeira, reduzida em número, mas mais poderosa que qualquer outro grupo dirigente antes conhecido; enquanto, por outra banda, se sedimenta uma neo-aristocracia burguesa, mais interessada na fruição dos privilégios adquiridos do que na conquista de novas posições económicas. A «classe média» é o modelo social dos românticos e o seu público, mas tende a decompor-se em camadas instáveis e dispersas. Assistimos à formação de novas *élite* intelectuais que tendem a viver sobre si mesmas, desligando-se dos gostos e dos interesses da massa que alimentara a literatura romântica. A palavra «burguês» vulgariza-se em dois sentidos ambos pejorativos, embora não coincidentes: para os críticos da sociedade, é uma nova aristocracia que se opõe aos interesses dos trabalhadores; para os artistas e escritores de escol, identifica-se com vulgaridade de gosto, a ignorância e a insensibilidade aos valores «espirituais». Num escritor como Zola, que alia momentos de grande requinte estético a uma idealização épica do povo e a uma condenação geral da sociedade então estabelecida, encontramos justamente uma expressão desta desintegração cultural do público, que equivale a uma crise de consciência.

Para o fim do século, ressurge o tipo de escritor que se dirige a círculos reduzidos de confrades e de apreciadores. Novamente, como nas épocas clássica e barroca, a literatura exige a iniciação numa problemática difícil, num certo sistema de referências, de valores, de técnicas. A «grande literatura» reservada aos iniciados dissocia-se da literatura para o «vulgo», que continua a ler romances de aventuras, onde se gera o enredo policial. Como na épocas clássica ou na barroca, o escritor de *élite* pratica «le culte de l'encre et des plumes» (H. de Régnier).

A palavra torna-se um material de arte; o escritor, pesquisador de ritmos, equilíbrios formais, regressa à concepção seiscentista da obra literária como sistema de valores que vive sobre si mesmo. Não é por acaso que na primeira metade do século XX se reabilita um escritor como Góngora, que é sem dúvida precursor do Simbolismo. Esta transformação é já muito visível no ano de 1885, embora os seus prenúncios se manifestassem antes, em poetas como Keats, Gautier e Baudelaire, em prosadores como Flaubert. Mas a literatura romântica não morre de golpe: Romain Rolland, em pleno século XX, será ainda um escritor tão tipicamente romântico como Vítor Hugo.

As escolas românticas

Consideremos agora as características variáveis e as condições particulares das escolas românticas. Todas elas se podem considerar em relação a alguns acontecimentos importantes, que são principalmente: a Revolução Francesa, as guerras napoleónicas, a Restauração bourbónica francesa de 1815, as revoluções de 1830 e 1848 e suas repercussões.

O Romantismo alemão é precedido pelo *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*, nome de uma peça de teatro), cujo principal paradigma é Rousseau. Alguns dos escritores do *Sturm und Drang*, como Goethe e Schiller, transitam de momento para o Romantismo. Novalis (1772-1801) é o poeta típico. O movimento surge, pode dizer-se, pouco depois da Revolução Francesa. A estrutura social alemã caracterizava-se pela existência de pequenas cortes, de base e costumes ainda feudais, que dificultavam a unificação nacional, pelo fraco nível de dinamismo político da burguesia, e pelo número desproporcionado de intelectuais sem clientela que, para sobreviver, tinham de curvar-se perante uma nobreza que detestavam. Esta elite intelectual emparedada e sem futuro saúda na Revolução o milagre que poderia abrir-lhe horizontes e transformar a situação na Alemanha. O primeiro Romantismo alemão, do grupo de Iena (1798 a 1800), preparado não só pelo *Sturm und Drang* mas também pelas escolas místicas germânicas, entre as quais a de Boheme, e pela filosofia de Fichte e de Schelling, caracteriza-se pelo grande rasgo de especulação filosófica, pela exaltação anárquica das virtualidades do indivíduo, e pela contrapartida estética e especulativa de um sentimento revolucionário que se revelara impraticável no campo objectivo das instituições. E entretanto a Alemanha é derrotada por Napoleão (1806) e a maioria dos intelectuais vira a combatividade contra os agressores. O «inimigo» não é apenas Napoleão, mas todo o sistema que ele simboliza. Os escritores atacam a Revolução, assim identificada com o expansionismo napoleónico da burguesia francesa, opondo-lhe as tradições nacionais «germânicas», valorizando abstractamente a tradição, reconstruindo uma Idade Média idealizada e por vezes fictícia; atacam o próprio racionalismo revolucionário, opondo-lhe o elogio do «espírito nacional», com que idealizavam a emancipação nacional assim prometida e frustrada por uma revolução burguesa estrangeira; muitos aderem ao catolicismo, alguns acolhem-se a uma mística ocultista. Entretanto criam alguns dos símbolos mais típicos das diversas escolas românticas, tal como o da «flor azul» do sonho, do lado nocturno da vida, da imaginação fantástica e livre, do mito popular, promovidos a revelação suprema. A queda de Napoleão em 1815 não altera este curso.

O Romantismo inglês nasce sob o signo da luta antinapoleónica. Wordsworth e Coleridge exaltam à sua maneira uma tradição nacional, em que entram como modelos literários Chaucer e Shakespeare e como inspiradora directa a poesia popular. Há evocações medievais em Coleridge, que é também influenciado pela filosofia romântica alemã, sobretudo por Schelling. Walter Scott, desde *Waverley*, 1814, sobredoira o feudalismo e evoca o passado céltico com uma imaginação exuberante, que aliás recorta as figuras sobre o seu fundo histórico-social com uma precisão antes desconhecida. Mas a partir de 1815, caído Napoleão, a poesia inglesa adere em geral aos ideais de 1789; Byron, cuja influência no Romantismo só se pode comparar à de Scott, escandaliza as convenções da sociedade *tory* em que nasceu, e consagra o tipo de herói demoníaco; Shelley canta uma idealística emancipação revolucionária da humanidade.

O paralelo francês das primeiras fases contra-revolucionárias do romantismo alemão e inglês encontra-se em autores românticos como Chateaubriand, membro da velha aristocracia desapossada e proscrita pela Revolução, e que regressa sob a Restauração bourbónica. Ao modo dos românticos alemães, Chateaubriand exprime um sentimento de insatisfação e de frustração que se compensa no domínio da arte, concebida como uma nostalgia do infinito. No *Génie du Christianisme* (1802) defende contra o Século das Luzes o Catolicismo, argumentando com as suas virtualidades estéticas e com a sua adequação às necessidades afectivas do indivíduo. Não são outros, no fundo, os argumentos dos românticos alemães que se convertem ao catolicismo. Alguns dos principais temas do Romantismo alemão são divulga-

dos em *De l'Allemagne* (1810) por Mme. de Staël. Estes temas, assim como Schiller, Shakespeare (em moda na Inglaterra e na Alemanha), a rebeldia individualista de Byron, o romance histórico de Walter Scott vão influir no Romantismo francês, que é o mais tardio entre os das grandes literaturas europeias. Por curiosa contradição, que assinalámos a propósito do Iluminismo, a literatura e a arte do período da Grande Revolução dir-se-iam uma cunha neoclássica a separar os pré-românticos dos primeiros românticos franceses. Mas estes, apesar de inicialmente integrados na corrente contra-revolucionária da restauração bourbónica, adaptam-se, pelos temas e pelo estilo românticos, às transformações sociais já irreversíveis, e nas vésperas da Revolução de 1830, muitos, e em geral os mais novos, reassumem as tradições progressistas do Século das Luzes.

Os intelectuais franceses não se encontram isolados como os alemães, e intervêm nos acontecimentos de forma mais directa e contínua que os ingleses. As intensas transformações que a França atravessa de novo a partir de 1830 oferecem-lhes grandes possibilidades de acção. O livro e o jornal têm um papel por vezes imediato no desencadeamento dos acontecimentos. Por isso, de forma geral, o Romantismo francês não se exila da realidade, não procura os caminhos do fantástico, da renúncia religiosa, da sabedoria puramente metafísica ou da revolta anárquica. Por outro lado, a grande tradição francesa, a tradição clássico-burguesa, tal como se fixara no século XVIII, estava tão profundamente enraizada e correspondia de tal forma à mentalidade nacional, que os elementos medievais e folcloristas nunca foram convictamente assimilados pelos românticos franceses. O primeiro êxito romântico foram as *Meditações* de Lamartine, 1820.

Assim, o historicismo romântico ganha em França um sentido completamente diverso do que tivera por razões diferentes em Inglaterra e na Alemanha, não obstante o principal teorizador da tradição como critério social ser o francês De Bonald, exilado pela Revolução e um dos mentores ideológicos contra-revolucionários. Para os historiadores franceses do Romantismo, Guizot e Thierry, a Idade Média é o berço das liberdades burguesas, abafadas pelo absolutismo monárquico, a própria origem, portanto, da revolução de 89. O historicismo volve-se, assim, de aliado em inimigo da Santa Aliança. Michelet, assimilando neste sentido Herder, será o grande cantor da marcha da Humanidade para a liberdade. Os ficcionistas, por seu lado, com Vítor Hugo à cabeça, defendendo a liberdade de invenção, proscrevendo os cânones clássicos, valorizando o particular, o local, o individual, sentem que introduzem na arte um princípio revolucionário: «Romantismo é a liberdade na arte», resume Hugo. A melancolia e o aristocratismo de Vigny, o apego do germanizado Nerval ao fantástico, o sentimento da frustração em Musset são notas que não destroem a harmonia de conjunto do Romantismo francês: o escritor tem confiança no futuro e sente que desempenha um apostolado. É entre 1830 e, aproximadamente, 1850 que produzem as suas principais obras as três grandes figuras do Romantismo francês: Balzac, Michelet e Hugo.

A Revolução de 1830, que teve reflexos em toda a Europa, abriu passageiras e ilusórias perspectivas revolucionárias à intelectualidade alemã, e estimula aqui uma literatura de crítica dos mitos românticos alemães que tem o seu principal expoente em Heine e o seu filósofo em Feuerbach. É o chamado Realismo alemão, que se prolonga até ao fim do século.

Pela mesma época intensificam-se na Inglaterra as lutas sociais emergentes do crescimento de um enorme proletariado, que reclama direitos políticos com o apoio da burguesia radical. O romance de Dickens, a poesia de Elisabeth Barret exprimem essas preocupações, ao mesmo tempo que o filósofo John Stuart Mill prolonga o utilitarismo burguês, e Carlyle a

metafísica do romantismo alemão, antecipando as tendências anti-racionalistas do fim do século, que vão abrindo caminho através do culto medievista, «pré-rafaelita», curiosamente unido por Ruskin e William Morris à crítica do capitalismo.

A partir de 1850, um complexo ideológico, cuja expressão dominante é então o positivismo de Comte, afirma a sua presença na literatura francesa. O positivismo é uma tentativa de reajustamento do mecanismo iluminista às novas conquistas científicas que permitiam uma visão panorâmica e evolutiva de toda a natureza, desde o mineral até ao Homem; o que o caracteriza melhor é o agnosticismo, a pretensão de neutralidade relativamente aos problemas capitais da teoria do conhecimento; e a sua voga é continuada pela teorização do método experimental por Claude Bernard, fruto do amadurecimento das ciências biológicas, e pelo determinismo sociológico e psicológico de Taine, que pretendia reduzir as criações artísticas e culturais às influências de «o momento, o meio e a raça». O grande surto doutrinal é, por então, obra de Karl Marx (*O Capital*, 1867) e de Friedrich Engels, mas a cultura burguesa dominante ignora-o.

Então, o gosto do facto preciso e limitado, da notação rigorosa da percepção sensorial, a preocupação de eliminar a participação subjectiva do observador transbordam para a arte e a literatura. Ao impulso heróico retórico, que Delacroix exprimiu em *Barricada*, sucede a visão implacável de Courbet, na pintura. O qualificativo de «realista» foi aplicado primeiro à pintura de Courbet e generalizado seguidamente, pelo crítico Champfleury, ao romance de Flaubert. Já o ex-romântico Goethe no *Wilhelm Meister*, Stendhal e sobretudo Balzac na série de romances da *Comédia Humana* haviam reagido, com vigor inexcedível, contra os sonhos evasivos do romantismo alemão e seus reflexos em França, apreendendo as linhas-mestras da evolução do seu tempo. Na *Madame Bovary* (1857) e na *Education Sentimentale* (1866), Flaubert empreende a crítica da educação romântica, de modo distanciado, em contraste com a intromissão permanente do narrador que se verifica nos românticos, e procurando dar, pela estilística da circunstancialização, uma notação impressiva dos ambientes. Mas, apesar de um objectivismo e de um escrúpulo estético mais exigentes que os de Balzac, o romance flaubertiano traduz um desengano céptico e pessimista, e a sua prosa, que, sobretudo nas evocações históricas (*Salammbô*, a *Tentação de Santo Antão*), cinge com rigor insatisfeito um sonho em que as formas ganham nitidez e relevo de corpo palpável, prenuncia a prosa «artística» dos decadentistas e simbolistas.

A publicação de *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire (em volume, 1857) revela ainda com maior acuidade até que ponto um poeta extremamente sensível podia já aperceber-se de novas formas de frustração relacionadas com uma vida citadina intensificada. Mas Baudelaire é então um simples precursor. A contrapartida poética do Realismo, quer pela reabilitação do cuidado formal, quer pela objectividade pitoresca e pretensamente impassível, quer até por um certo espírito de resistência contra o Segundo Império, é o Parnasianismo, nome que se generalizou a partir da colectânea *Parnasse Contemporain*, cujos três volumes foram editados em 1866-69-76. O gosto quase turístico da variedade e objectividade dos assuntos, colhidos no novo conhecimento arqueológico e etnográfico de diversas civilizações, que caracteriza o Parnasianismo, tem a sua realização mais típica em Leconte de Lisle (*Poèmes Antiques*, 1852; *Poèmes Barbares*, 1862). O culto parnasiano da forma tivera, de resto, alguns precursores românticos, especialmente Théophile Gautier, que fizera do verso uma tradução das artes plásticas, julgando-se por isso «um homem para quem o mundo exterior existe», e Teodoro Bainville, que se batera pela rima rica e contra as «licenças poéticas».

No entanto, facto característico, a personalidade literária que pela sua influência e pela sua projecção domina todo este período é Vítor Hugo, que fora já o chefe de fila do primeiro Romantismo em França. A sua lira adapta-se a novos temas: a luta contra o absolutismo político (*Châtiments*, 1853); a evolução e o progresso da Humanidade (*Légende des Siècles*, 1859-77-83); reivindicações humanitárias (*Les Misérables*, 1862). Esta modulação da temática poética de Hugo deve-se principalmente aos acontecimentos de 1848-50 em toda a Europa, às lutas populares e burguesas travadas em França, na Itália, nos Balcãs e na Polónia contra o Império francês, contra o feudalismo do Centro e Oriente da Europa, lutas que vinham na sequência das de 1830, com o sensível aparecimento de um factor novo, a camada operária engrossada pela industrialização.

Após a guerra franco-prussiana e a Comuna, o Romantismo francês entra na sua última fase, cujo grande representante é Zola, «esse romântico atrasado entre nós», segundo a expressão de Bourget. Zola tenta representar em grandes quadros a vida colectiva da sua época, insistindo principalmente nos problemas de degenerescência social. Influenciado pela *Introdução à Medicina Experimental* de Claude Bernard (1865) e pela *Filosofia da Arte* de Taine (1865-69), pretende evidenciar à luz do determinismo do meio e da hereditariedade a história de uma família no Segundo Império, numa série de 20 volumes baseados em extensos *dossiers* e num estudo pretensamente científico das taras de 32 pessoas aparentadas entre si (*Les Rougon-Macquart*, 1869-93). Juntamente com um grupo de discípulos, entre os quais Maupassant e Huysmans, constituiu o grupo de Médan, ao qual se adaptou o nome de escola «naturalista».

O naturalismo aproveita a experiência estilística da notação sensorial precisa de Flaubert. Mas a continuação deste caminho leva ao impressionismo, quer na literatura quer na arte literária: assim como, em pintura, se vinha transitando do realismo de Daumier ou Courbet ao impressionismo e ao punctilismo, aceitando como protagonista do quadro a simples óptica, mais ou menos científica, da cor, assim também, na literatura, o rigor da notação passa a dirigir-se para aspectos cada vez mais fugazes e psíquicos da realidade. É este um dos fios que ligam o Romantismo da fase naturalista às novas tendências literárias que lhe põem termo. Edmundo e Júlio Goncourt, naturalistas dissidentes, têm já íntimas afinidades com o decadentismo. E Huysmans, passando do estudo pretensamente objectivo da degenerescência «hereditária» para apologia franca do estado de decadência individual e civilizacional (*À Rebours*, 1884), assinala com clareza o momento de viragem do naturalismo, de acordo com um dos seus móbeis mais secretos. É também por então que se difunde a tese de que o génio não passa de uma tara degenerescente.

O gosto naturalista descobre os seus últimos cultores no romance russo de Tolstoi (*A Guerra e a Paz*, 1864-69) e Dostoievski (*Crime e Castigo*, 1866), cujas peculiaridades nacionais e sociais, muito diferentes das da Europa ocidental, vieram a servir, no Ocidente, a uma evolução psicologista, religiosa, anti-racionalista; e no teatro de Ibsen, Strindberg, Shaw e Hauptmann, que, ao vencer as dificuldades inerentes à transposição para o palco da estética naturalista, valorizam temas novos, incluindo os da emancipação feminina ou operária.

Em Inglaterra, os anos de 1875-80 marcam o advento de uma geração caracterizada pela revolta contra a ciência e contra a razão discursiva, de certo modo um «novo Romantismo» reabilitador da imaginação e do instinto, por tendências estetizantes e decadentistas (Swinburne, Francis Thompson, Óscar Wilde, G. Moore, Meredith, Samuel Butler).

Os anos de 1870-80 são assinalados por algumas obras muito significativas de uma crise mental que se projecta na literatura — Bergson: *Ensaio sobre os dados imediatos da cons-*

ciência, 1888; Nietzsche: *Origem da tragédia*, 1871, *Assim falava Zaratustra*, 1883; Boutroux: *Contingência das leis da natureza*, 1874. Estes doutrinários e outros criticam, essencialmente, as deficiências do mecanicismo e do positivismo, opondo-lhes, quer a intuição, quer novas formas de cepticismo, com a descrença no progresso científico, a apologia do *élan vital*, da vontade, do pensamento metafórico ou analógico, e de «valores» independentes do conhecimento científico.

Em França é à roda de 1886 que a poesia acaba de tornar-se esotérica, privilégio de iniciados: data desse ano o manifesto simbolista, embora as suas manifestações paradigmáticas sejam anteriores (Mallarmé: *Après-midi d'un faune*, 1875; Verlaine: *Poèmes Saturniens*, 1866; Rimbaud: *Saison en Enfer*, 1873).

O estilo simbolista na poesia, que lembra o estilo gongórico pela sua precisão em notar pequenas impressões, pelo seu carácter alusivo, pelo seu metaforismo difícil, pela sua concentração cerrada, fechada em si mesma, constituindo em cada poema um mundo com o seu sistema de valores, de correspondências, a sua aura de mistério; e, na prosa, o estilo impressionista, com a sua pesquisa da sensação virginal — indicam de facto que o Romantismo acabou, isto é, que acabou aquele circuito entre o escritor e o seu público que é o segredo do estilo romântico, o estilo amplo, falado, que vive do entusiasmo recíproco do autor e do seu auditório, animado de uma corrente de simpatia, mas que, examinado à lupa, pode parecer redundante, impreciso, fácil e cru. Os novos ensaios estilísticos do fim do século, inacessíveis aos não-iniciados, aguardam a época em que poderão ser integrados numa literatura para o grande público. Chegava então o tempo em que um fino letrado como Gide podia, com larga aquiescência, exclamar a respeito do maior poeta romântico francês: «Hugo, hélas!».

O Romantismo em Portugal

A fase moderna da vida económica e social portuguesa inicia-se com a mdependência económica do Brasil, que pode dizer-se um facto em 1807, depois da chegada ali da corte de D. João VI. A burguesia portuguesa, que vivia principalmente da exportação para o mercado brasileiro, à sombra da protecção alfandegária e do negócio de produtos brasileiros, entra em crise aguda, com a carta de 1808 e com o tratado de 1810 com que os ingleses abrem as portas do Brasil ao seu comércio.

Já no século XVII tinha sido proposta a mobilização dos bens feudais da Igreja e da nobreza. Uns e outros estavam praticamente fora de mercado, quer em virtude dos pesados direitos senhoriais, quer por serem, em direito canónico, inalienáveis. Ora, os rendimentos do clero eram muito quantiosos. Certa classe endinheirada precisava de suprimir esta barreira para poder investir capital na terra, e esta necessidade torna-se mais urgente depois da perda do mercado brasileiro.

A partir de 1820 o rei, obrigado a regressar, é responsabilizado pela liberdade brasileira, e perda no seu prestígio e bens, até à morte. Em 1832-34, os decretos de Mouzinho abolindo os direitos senhoriais e as leis de Joaquim António de Aguiar confiscando os bens da Igreja e extinguindo as ordens religiosas decidem esta luta, instaurando novas relações sociais no campo. Uma nova burguesia de proprietários rurais erige-se em grupo governante, apoia um

novo capitalismo bancário, drenando mesmo em seu proveito alguns direitos feudais remanescentes (os morgadios só acabaram em 1863).

Entretanto não ficaram resolvidos os problemas da pequena burguesia e do artesanato. O poder de compra da grande massa de camponeses, que constituíam nesta época a esmagadora maioria da população portuguesa, é muito exíguo. A pequena burguesia e o artesanato, que mal beneficiam da venda dos bens expropriados à nobreza e à Igreja («bens nacionais»), procuram solução para as suas dificuldades, propondo pautas proteccionistas e outras medidas, como as que visam ao barateamento do crédito. Esta oposição dá origem aos dois partidos que se organizam após a implantação do novo regime; o partido cartista, o dos proprietários rurais aliados aos financistas, que contam com a influência do paço, as prerrogativas régias, a limitação censitária do voto; e o partido setembrista, o do artesanato e da pequena burguesia industrial, que conta com o apoio das maiorias eleitorais urbanas e que, na sua breve ditadura de 1836, se apresenta como o paladino proteccionista do fomento económico interno e do brio nacional perante a hegemonia britânica. Não existia ainda entre nós um significativo proletariado industrial.

A introdução da nova literatura é uma revolução comparável, pelas suas consequências radicais e pela sua quebra de continuidade com o passado, à revolução política de 1832-34. É difícil de medir a importância das bibliotecas que, além da venda, proporcionavam gabinetes de leitura oral, as assinaturas de aluguer, de que há numerosos testemunhos desde o início do séc. XIX, chegando-se não apenas à adaptação, mas até à falsificação de obras atribuídas a Paulo de Kock ou a Dumas Filho.

Data-se habitualmente de 1825, ano da publicação em Paris do *Camões* de Garrett, o início do nosso romantismo. Mas esta obra não teve sequência imediata na nossa literatura. Só depois do regresso dos emigrados se verifica o fluxo contínuo de uma corrente literária diferente. É preferível marcar o início do Romantismo em Portugal no ano de 1836, em que se publica *A Voz do Profeta*, de Herculano, segundo o modelo das *Paroles d'un Croyant* de Lamennais; em que os *Ciúmes do Bardo* e a *Noite do Castelo* de Castilho, que não passam de pastiches românticos, denunciam o triunfo entre nós do novo gosto literário. É no mesmo ano que Passos Manuel, chefe do governo setembrista triunfante, abre caminho à reforma do teatro português por Garrett, e ao aparecimento de um repertório dramático nacional, inspirado na teoria do drama romântico. Pela mesma época, também, inicia-se a publicação da primeira revista romântica portuguesa, o *Panorama* (1837-1868). Os géneros característicos da nova literatura portuguesa são o romance e o drama históricos, cultivados por Herculano e Garrett, segundo a inspiração de W. Scott e Vítor Hugo. As traduções de W. Scott intensificam-se desde 1837-38. É à roda de 1840 que se situa o apogeu do primeiro Romantismo português: pouco antes ou pouco depois publicam-se o *Alfageme de Santarém*; *Um Auto de Gil Vicente*; *Eurico*; a maior parte das *Lendas e Narrativas*; o *Monge de Cister*, o *Frei Luís de Sousa*, etc.

A expressão teórica do Romantismo esboça-se em alguns dos artigos de Herculano publicados no *Repositório Literário* do Porto (1834-35), onde se divulgam algumas ideias do Romantismo alemão, sobretudo de Frederico Schlegel, e continuados com artigos do mesmo Herculano sobre teatro medieval e folclore no *Panorama* de 1837 a 1840. Do ponto de vista doutrinário, Garrett nunca se declarou inequivocamente romântico.

O êxito fulminante de Herculano e de Garrett, o esquecimento rápido e geral em que caíram os géneros clássicos, mostram como esta mudança literária correspondia a uma mudança no público. Existia já na realidade um público letrado cujas características e predilecções se podem avaliar pelo êxito de revistas como o *Panorama* (5000 exemplares vendidos por

número em 1837). O jornalismo conhece nesta época uma fase brilhante, dando aos grandes escritores (Garrett e Herculano incluídos) ocasião de comunicar com muitos leitores. Homens como Rodrigues Sampaio, redactor de *A Revolução de Setembro* e de *O Espectro* (1846), viveram profissionalmente como jornalistas de opinião e encontraram larga receptividade no público geral. Porventura o melhor representante em Portugal do tipo de escritor sintonizado com a grande massa do público, dando expressão a aspirações colectivas, sentindo-se condutor da opinião pública e evidenciando essa posição no seu estilo, altissonante e profético, é Herculano no conjunto da sua obra. As polémicas em que se envolveu ao longo de mais de três decénios têm geralmente significado nacional (polémica da batalha de Ourique, polémica do casamento civil, nomeadamente). Na oratória e no jornalismo, e em posição mais radical, os homens representativos seriam José Estêvão e Rodrigues Sampaio.

Ideologicamente, o primeiro Romantismo português exprime nas suas origens um compromisso. Herculano diz-se liberal, mas antidemocrático. Isto significa que, em geral, se opõe ao sufrágio universal e favorece o predomínio de nova aristocracia recrutada na nova burguesia rural. À maneira de Chateaubriand, faz-se defensor dos monumentos nacionais e do catolicismo pré-tridentino, embora ao mesmo tempo critique a base senhorial do antigo regime. Contra os iluministas franceses, perfilha as teses historicistas de Savigny e até, em parte, o organicismo de De Bonald. Tanto ele como Garrett idealizam uma camada média proprietária que seria a base das instituições. Garrett serve um governo de esquerda (Setembristas), mas representa dentro dessa breve ascensão política da pequena burguesia a tendência, que por fim prevalece, de recuo até às posições liberais conservadoras, e exprime a sua posição exaltando, no *Alfageme de Santarém*, um representante da «moderação», entre os partidários da nobreza e os da arraia-miúda.

A reacção que se desencadeia sob Costa Cabral — defesa dos interesses da banca, centralização administrativa, limitações à liberdade de imprensa, medidas repressivas diversas, apoio no clero — altera um pouco o xadrez ideológico em que jogavam Herculano e Garrett. Sob este regime surge um primeiro esboço de literatura protestativa, lado a lado aliás com uma literatura sentimental caracterizada por um lirismo contemplativo e convencionalmente idealizado. Os dois corifeus do primeiro Romantismo continuam nesta época a ser os representantes de uma literatura actualizada e de responsabilidade nacional.

O movimento popular da Maria da Fonte, a crise económica de 46, que é uma consequência directa das primeiras especulações monopolísticas em desenvolvimento sob o regime cabralista, o levantamento das Juntas, abafado com o apoio da esquadra inglesa e do exército espanhol, coincidem com o complexo donde sairá o movimento europeu de 1848, que apanhou o nosso País em plena luta política entre a oligarquia financeira que apoiava o cabralismo e uma coligação de camponeses, clérigos miguelistas, artesãos e pequenos burgueses, secundados por uma elite intelectual que namorava as ideias do socialismo utópico francês. Entre 48 e 50 assinalam-se jornais e panfletos socializantes e republicanos, entre os quais o *Eco dos Operários*, onde se distingue António Lopes de Mendonça, leitor de Fourier, Saint-Simon e Proudhon. Escritores progressistas como George Sand e Eugène Sue encontram popularidade no nosso País.

A fermentação ideológica correspondente a esta fase de instabilidade vem a estagnar com o movimento da Regeneração inaugurado pelo golpe de Estado de 1851, no qual participam alguns cartistas moderados, setembristas e até socialistas «utópicos». Garrett, Rodrigues Sampaio e António Pedro Lopes de Mendonça contam-se entre os seus aderentes da primeira

ou da segunda hora. Uma nova camada dirigente, que tem o seu representante no engenheiro Fontes Pereira de Melo, pretende encaminhar o País para o *progresso material*. A sua obra consistiu fundamentalmente na criação de infra-estruturas de comunicação, especialmente pela construção de caminhos-de-ferro, que facilita a circulação da produção agrícola. Daí resultou a consolidação e ampliação da burguesia rural e do comércio com ela relacionado; mas também a abertura de novos campos de especulação ao capital financeiro, estreitamente associado ao Estado. Um princípio de governo parlamentar, embora muito falseado pela subordinação das massas rurais aos grandes proprietários agrícolas, entrou a funcionar, com a correspondente liberdade de imprensa e de associação política. Parece haver um real progresso do fomento agrícola, não acompanhado de um proporcionado desenvolvimento industrial. No entanto, não faltam manifestações de descontentamento por parte das camadas sociais que não beneficiam do sistema, sobretudo o artesanato e os pequenos industriais, condenados a prazo pela concorrência estrangeira e pela evolução tecnológica que se processava fora de Portugal: tumultos de Lisboa em 1856, que impõem o tabelamento do pão; revolução da Janeirinha em 1868 contra o imposto do consumo. Em 1876 assinala-se uma nova crise financeira, que leva à falência numerosos bancos. É nesta camada de oposição ao regime que o partido republicano vai recrutar a sua massa eleitoral, sobretudo a partir de 1880.

No panorama literário do início da Regeneração sobressai, como veremos, um certo contraste entre os três centros citadinos e culturais mais importantes: enquanto os escritores do centro comercial portuense e os novos escritores do meio universitário coimbrão testemunham uma insatisfação, embora pouco profunda, contra a plutocracia crescente do «fontismo» (governo de Fontes Pereira de Melo) e uma certa persistência do idealismo «vintista» e «patuleia» (Arnaldo Gama, Camilo, Xavier de Novais, Júlio Dinis, Soares de Passos, Tomás Ribeiro, etc.), em Lisboa verifica-se um contraste mais nítido entre a tendência formalista de que Castilho se torna um símbolo e à qual mais ou menos aderem os intelectuais burocratizados, e uma bruxuleante tendência realista que vinga através da novela ou do drama «da actualidade» e da poesia protestativa, tendência ainda incerta, de que Mendes Leal foi, em dada fase, o mais conhecido representante. Até que, em coincidência com a ligação ferroviária das três cidades entre si e com Paris, e depois com os primeiros sintomas de uma nova crise política e social, surge entre 1864 e 1871 uma nova geração que, por um lado, corporiza mais a fundo algumas das tendências do Romantismo europeu, e, por outro, procura reajustar quanto possível a cultura portuguesa às novidades de que a França era o centro de irradiação desde meados do século.

Esta geração traz à cultura portuguesa, como trouxera a primeira geração romântica, um novo caudal de influências e de motivos. Assimila parte dela o positivismo de Comte, e, em segunda mão, alguma coisa de hegelianismo. Inicia-se no evolucionismo darwiniano, na crítica bíblica de Renan. Literariamente, enriquece-se com o conhecimento de autores românticos que o primeiro romantismo não assimilou: Heine, G. de Nerval, Michelet, Musset, e o Vítor Hugo humanitarista. Os seus principais mentores são porventura Proudhon e Michelet. Recrutado em parte entre os estudantes de Coimbra (Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós), em parte fora de Coimbra (Oliveira Martins, Batalha Reis, Adolfo Coelho), este grupo vibra com os grandes acontecimentos europeus da época: as insurreições na Polónia, a crise da Irlanda, a oposição ao Segundo Império em França; e choca-se com os horizontes estreitamente provincianos da literatura vigente. O embate deu-se em 1865 entre Antero de Quental, que aparece como mentor da nova geração que então se formara em Coimbra, e António Feliciano de Castilho, padrinho de uma capela de literatos lisboetas.

É certo que a conjunção entre a luta anticabralista e a revolução francesa de 1848 permitira a certos espíritos combativos, como António Pedro Lopes de Mendonça, José Félix Henriques Nogueira, Francisco Maria de Sousa Brandão e Custódio José Vieira, estreitamente ligados aos inícios da imprensa e do associativismo operários em Portugal, apropriarem-se de algumas concepções de Hegel e dos socialistas pré-marxistas, nomeadamente Proudhon; e que há importantes linhas de continuidade até à geração de 70, quer desde estes primeiros socialistas, quer mesmo desde o pensamento liberal mais rasgado (Francisco Solano Constâncio, Mouzinho da Silveira, Herculano, Oliveira Marreca) — mas nem por isso pode negar-se a Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queirós a primeira melhor expressão literária e a repercussão pública de uma visão nova das realidades humanas e portuguesas, que aliás só nas condições do seu tempo se tornou entre nós possível.

A revolução de 1868, que expulsa de Espanha Isabel II, a unificação da Itália por Garibaldi e Cavour, as lutas «cartistas» em Inglaterra, a guerra franco-prussiana e, finalmente, a Comuna de Paris são os grandes acontecimentos que congregam este grupo numa posição definida dentro da vida portuguesa. A «Janeirinha» revela a existência de forças populares fora do jogo da política bipartidária; e em 1872 deflagra a primeira greve moderna portuguesa, que ficou conhecida pelo nome de «Pavorosa».

A actividade do grupo desenrolou-se em vários campos. Com Ramalho Ortigão, um recém-convertido jornalista do Porto, Eça de Queirós inicia uma crítica persistente da vida portuguesa nas *Farpas*. Antero organiza as Conferências Democráticas em 1871, no intuito de divulgar algumas correntes mais actuais do pensamento europeu; a suspensão, pela autoridade, dessas conferências provocou protestos a que se associou Herculano. Por outro lado, Antero, com José Fontana, tenta a fundação de um partido socialista português, do qual foi candidato a deputado, enquanto Teófilo colabora na constituição do partido republicano, cuja primeira grande manifestação pública é o Centenário de Camões, em 1880. Oliveira Martins acompanha de perto Antero de Quental nesta clivagem política.

Sob o ponto de vista da teoria literária, como vamos ver, o positivismo e o proudhonismo dominam a primeira fase da obra de Eça de Queirós, que pretende ser uma crítica geral da sociedade portuguesa contemporânea. As influências hegelianas são mais patentes em Antero de Quental e em Oliveira Martins. Aquele inaugura uma poesia de ideias e de crítica social; este divulga tendências mais recentes de história e sociológica racista numa «Biblioteca das Ciências Sociais». Teófilo, por seu lado, faz da doutrina positivista de Littré, discípulo de Comte, um instrumento activo de luta política.

Não sendo, intelectualmente, dos mais brilhantes do grupo, foi Teófilo Braga quem se conservou mais em diapasão com o meio pequeno-burguês e quem até ao fim se manteve impermeável às decepções e às oscilações de conjuntura. O radicalismo pequeno-burguês encontra uma adesão popular que faltava ao socialismo utópico. A partir de 1874, Antero confina-se em solilóquios que inspiraram parte dos *Sonetos*, que aliás já iniciara antes; dois anos depois, Oliveira Martins adere aos partidos constitucionais e ingressa mais tarde no parlamento, pensando trocar a acção doutrinária junto das classes operárias por uma intervenção reformadora a partir do poder constituído. A revolta de 31 de Janeiro, subsequente ao Ultimato, é uma afirmação da vitalidade das forças políticas exteriores aos grupos governantes, momentaneamente galvanizadas pela humilhação nacional imposta pela concorrência colonial inglesa. Oliveira Martins e Antero ficaram alheios àquele movimento militar; e em 1894, já morto o seu grande amigo, Oliveira Martins é varrido da política.

Guerra Junqueiro e Gomes Leal tomaram à sua conta o programa da poesia de combate e doutrinação que Antero iniciara, mas num sentido jacobino mais próximo do ensinamento de Teófilo. O modelo de ambos era Vítor Hugo. Junqueiro, sobretudo, conseguiu uma audiência e um prestígio junto de grandes massas de público que fazem dele, sociologicamente, o mais típico representante entre nós da poesia romântica de combate ao trono, ao altar e, vagamente, à miséria.

À roda de 1890 há uma nítida alteração na paisagem da literatura portuguesa. Schopenhauer, Carlyle, os Simbolistas sobrepõem-se a Hugo, Comte, Michelet ou Proudhon como influências dominantes. Os membros sobreviventes do antigo grupo do Cenáculo, agora chamados «os Vencidos da Vida», afastam-se da antiga problemática de crítica e combate. Oliveira Martins faz-se apologista do herói carlyliano nas suas biografias. Eça de Queirós sugere uma regeneração da antiga aristocracia de sangue, preocupa-se com novos ideais de santidade e opõe à poluição mecânica das grandes metrópoles uma versão mais ou menos idílica da ruralidade portuguesa. Ramalho Ortigão apologiza as belezas turísticas e o folclore, acabando por dobrar-se ante o trono e o altar. Junqueiro entra numa nova fase, em que também valoriza as raízes rurais, restituindo à religião os símbolos que se empenhara em laicizar sob um panteísmo progressista. Entretanto irrompe outra geração, que abaixa ainda mais a curva descendente do empenhamento reformista de 1870. António Nobre, de início tocado por Junqueiro, é, logo a seguir a Cesário Verde, um dos renovadores da linguagem poética, mas com base na saudade de uma infância provinciana perdida, que redescobre no Bairro Latino de Paris; mais inovadora ainda é a escrita em verso de Gomes Leal, émulo de Junqueiro na poesia panfletária e personalidade-encruzilhada deste fim-de-século. A lição do decadentismo-simbolismo francês, acarretando ousadias estilísticas e versificatórias mais antigas mas ainda não aclimatadas, é ostensivamente dada por Eugénio de Castro, e instaura um novo reinado do poético hermético, «para os raros apenas». Vindo do naturalismo, é todavia Fialho de Almeida quem, pela rebusca de efeitos estilísticos e do insólito como tema de ficção ou ensaio, assinala na prosa esta viragem para a arte pela arte, embora parta, precisa e paradoxalmente, do ponto em que o naturalismo se debruça sobre a miséria social mais extrema das cidades.

Bibliografia

Além das diversas histórias gerais que são indicadas no fim do volume:

- Morazé, Charles *Os Burgueses à Conquista do Mundo*, trad port na col «Rumos do Mundo», 1965 (com cronologia e bibliografia desenvolvidas e actualizadas)
- Flamant, M *Histoire Économique et Sociale Contemporaine*, Montechrestien, Paris, 1976
- Palmada, Guy *La época de la burguesia*, Siglo XXI, Madrid, 1980
- Druyfus, F. *O Tempo das Revoluções*, 1787-1870, trad. portuguesa, Dom Quixote, Lisboa, 1981.
- Hauser, Arnold: *História Social da Arte e da Cultura*, trad portuguesa, vol II, Lisboa, 1955
- Thieghem, Paul van *Le Romantisme dans la littérature européenne*, col «Bibliothèque de Synthèse historique» Visão de conjunto descritiva dos diversos movimentos românticos europeus, segundo um ponto de vista unilateralmente literário
- Peyre, Henri *Qu'est-ce que le Romantisme?*, col SUP, ed PUF, 1971 Salienta o desenvolvimento cíclico das principais tendências românticas, sobretudo em França, desde 1760-80 até certas emergências neo-românticas do séc XX, tem ampla bibliografia arrumada por temas, trad portuguesa, Lisboa, 1975 A história interlinguística do termo «romântico» foi actualizada por Jost, François: *Essais de littérature comparée*, ed da Univ de Friburgo, 1968.
- Entre os numerosos estudos que reexaminam o conceito de romantismo, salientemos Fabre, Jean *Lumières et romantisme Energie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, ed Klincksieck, 1963, com excepcional largueza de informação internacional, *Romantism reconsidered*, breves e autorizadas sínteses, org por um especialista, Northrop Frye, Columbia Univ Press, 1963, reed 1968, Kermode, F. *Romantic image*, Nova Iorque, 1964 Sobre a concepção de romantismo pelos próprios românticos: Wellek, R. *Historia de la crítica moderna* (1750-1950) *El romanticismo*, trad esp., Gredos, 1962. Gusdorf, Georges: *Le Romantisme I*, 1983, éditions Payot et Rivages, 1983 (larga síntese cultural de cerca de 900 páginas e não apenas literária, tendo, por exemplo, em vista a reacção contra Newton, a emergência de conceitos organicistas e de fragmentarismo, etc). Publicam-se, em francês e inglês, várias revistas de literatura comparativa, e especialmente romântica, que contêm contribuições importantes.
- Visão literária de conjunto *Histoire des Littératures*, dirigida por Raymond Queneau, na «Encyclopédie de la *Pléiade*», 1956 (contém larga bibliografia)
- Problemas e dados quanto à periodização e caracterização geral do Romantismo em Silva, Vítor M de Aguiar e: *Teoria da Literatura*, 8.ª ed , Almedina, Coimbra, pp 533-560 (larga informação bibliográfica e outra)
- Breves sínteses de iniciação para a literatura francesa Saulnier, Verlun-L *La Littérature française du siècle romantique* Lalou. *Le XIX siècle, Les Œuvres Représentatives*, Paris Boa exposição e exemplificação didáctica em Michaud G./Thieghem, P van, col *Documents* «France», Classiques Hachette.
- *Le Romantisme Allemand*, antologia de estudos dirigida por Albert Béguin, «Bibliothèque 10/18», 1966; Béguin é aliás autor de um estudo fundamental, *L'Ame Romantique et le Rêve*, 1939, reed 1967, Paris.
- Mário Dionísio, em *A Paleta e o Mundo*, relaciona amplamente a evolução da pintura com as condições gerais, desde o séc XVIII ao Impressionismo (1.º vol , 1956) e desde este último à actualidade (2.º vol., 1962)

Para o estudo das condições gerais portuguesas:

- Martins, Oliveira *Portugal Contemporâneo* (síntese muito crítica e impressionista do Constitucionalismo), ed. crítica, 1988.
- Vol VII da *História de Portugal*, de Barcelos
- Godinho, Vitorino Magalhães *Prix et monnaies au Portugal* (1750-1850), Paris, 1955
- Castro, Armando *Introdução ao Estudo da Economia Portuguesa (Fim do séc XVIII a princípios do séc XX)*, «Biblioteca Cosmos», 130-131, que contém ampla bibliografia, reed rev , Dom Quixote, Lisboa, 1971, sob o título *A Revolução Industrial em Portugal no séc XIX*; e *Traços Gerais da Evolução Económico-Social Portuguesa no Século XIX*, in «Seara Nova», n.os 1433-34, Março e Abril de 1965
- Serrão, Joel *Temas Oitocentistas*, 2 vols , Lisboa, 1959 e 1962, e *Portugueses Somos*, Lisboa, 1976; *Da "Regeneração" à República*, Livros Horizonte, 1990.
- Silbert, Albert *Do Portugal do Antigo Regime ao Portugal Oitocentista*, Lisboa, 1972, 2.ª ed 1977, recolha de estudos, em que salientaremos *O feudalismo português e a sua abolição, Cartismo e Setembrismo e Colectivismo agrário em Portugal*, interessando neste último uma síntese da historiografia, etnologia e geografia humana dos sécs XIX e XX em Portugal
- Sá, Vitor de *Perspectivas do Século XIX* Lisboa, 1964, reed rev , Porto, 1976, e, principalmente, *A Crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820--1852)* Lisboa, 1969, *A Revolução de Setembro de 1836* D Quixote, Lisboa
- «O Tempo e o Modo» n.º 36, Março de 1966 com série de estudos sobre o séc XIX português
- Cabral M Villaverde *O Desenvolvimento do Capitalismo em Portugal no Século XIX*, 3.ª ed , Porto, 1977
- Sideri, Sandro *Comércio e Poder — Colonialismo informal nas relações anglo-portuguesas*, Cosmos Lisboa, 1978 trad do original inglês de 1970, Roterdão, cap VI e seguintes.
- Pereira, Miriam Halpern/Ferreira M F Melo/Sena João B coordenadores de *O Liberalismo na Península Ibérica na 1.ª metade do séc XIX* (comunicações ao colóquio dedicado a este tema), ed Sá da Costa, 2 vols , 1981 Miriam Halpern Pereira é autora de importantes estudos sobre a história económica do liberalismo português incluindo *Das Revoluções Liberais ao Estado Novo*, Editorial Presença 1994 (é de salientar dois capítulos em que resume a historiografia dos séculos XIX e XX)
- Bonifácio Maria de Fátima *Seis Estudos sobre o Liberalismo Português*, Editorial Estampa, 1991 (contesta o emparelhamento livre-cambismo/cartismo e o setembrismo/proteccionismo, atribuindo nomeadamente a negociadores cartistas os principais méritos pela anulação dos privilégios obtidos pela Grã-Bretanha pelo tratado de 1810) (Teses discutidas no vol anterior)
- Vasco Pulido Valente tem estudos da dinâmica social sob as Invasões Francesas em *Tentar Perceber* IN-CM 1983
- Para a cultura portuguesa o principal estudo de conjunto é *O Romantismo em Portugal*, 6 vols., Lisboa, s/d (1974-76) de José-Augusto França, 2.ª ed , 1 vol , Horizonte, 1993 Também autor de um muito informado estudo sobre *A Arte em Portugal no séc XIX*, 2 vols , 1967
- Para a literatura portuguesa o único estudo de conjunto, segundo o ângulo de visão do próprio Romantismo é o de Braga, Teófilo *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1880, reed Ulmeiro, 1984 continuada por *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, 2 vols , Porto 1892
- Cidade, Hernâni em *Século XIX, A revolução cultural em Portugal e alguns dos seus mestres*, col «Ensaio», Lisboa, 1961, foca seis dos principais mentores oitocentistas portugueses.

- Ferreira, Alberto: *Perspectiva do Romantismo Português (1834-65)*, Lisboa, 3.ª ed., Litexa, Lisboa--Porto, 1984. (Ensaio de perspectivação das continuidades e descontinuidades entre a geração romântica liberal e a Questão Coimbrã.)
- O papel da emigração e de outras influências gerais é estudado por Nemésio, Vitorino. *A Mocidade de Herculano*, 2 vols., 1934, *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra, 1936, e *Exilados* (1828-32), Lisboa, 1945.
- Moser, G.. *Les romantiques portugais et l'Allemagne*, Paris, 1939
- A importância das traduções e a lenta infiltração da temática pré-romântica têm sido objecto de várias monografias, entre as quais Calixto, Maria Leonor *A literatura «negra» ou «de terror» em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, ed da Faculdade de Letras de Lisboa, 1956, Sousa, Maria Leonor Machado de *A literatura «negra» ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, ed Novaera, Lisboa, 1978, Esteves, Maria Helena Seirós da Cunha de A.: *Poesia da noite no lirismo português A noite na poesia pré-romântica*, in «Boletim de Filologia», 15, 1954-55; Rodrigues, António Gonçalves: *A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico* Coimbra, 1951 (essencialmente, um inventário bibliográfico).
- Pires, M. Laura Bettencourt: *Walter Scott e o Romantismo Português*, Univ Nova de Lisboa, 1979 (Extensa referência a textos.)
- Moser, F de Mello/Paço d'Arcos, J./Flor, J Almeida/Matos, Santos/Estorninho, C *Byron-Portugal*, The Byron Society, Lisboa, 1977
- Antologias de textos doutrinários *Antologia do Pensamento Político Português Liberalismo Socialismo, Republicanismo*, por Joel Serrão, Porto, 1970, Pereira António J da Silva *O «Tradicionalismo» vintista e o Astro da Lusitânia*, sep da «Revista de História das Ideias» I (1976), Coimbra, *Materiais para a História da Questão Agrária em Portugal Sécs XIX e XX*, selec anotada e pref por Manuel Villaverde Cabral, Porto, 1974
- Pelas Edições Afrontamento, Porto, as *Obras Completas* de José Acursio das Neves 1766-1834 tendo já saído em 1988 6 vols , os dois primeiros vols., que compreendem os tomos I-II e III-IV-V respectivamente, da *História das Invasões Francesas* , com pref de A Almodôvar e Armando Castro, sobre este iluminista algo liberalizante em economia mas que morreu miguelista ferrenho
- A. J da Silva Pereira e Zélia M Osório de Castro publicaram na «Revista de História das Ideias» estudos sobre a ideologia vintista, de que se extractaram separatas, pelo Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras de Coimbra.
- *Estética do Romantismo em Portugal*, textos de vários autores, ed Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, Lisboa, 1974.
- *O Século XIX em Portugal*, comunicações ao colóquio org pelo Gabinete de Investigações Sociais, 1979, ed Presença, Lisboa.
- Delille, Maria Manuela Gouveia / Mingada, M Teresa Delgado *A Recepção Literária ao Teatro de Schiller em Portugal no séc XIX — O drama «Die Rauber»*, Coimbra INIC/Centro de Cultura Portuguesa, 1980
- Bernardino, Teresa *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal (1777-1810)*, IN-CM, 1985
- Machado, Álvaro Manuel. *Les Romantismes au Portugal. Modèles Etrangers et Orientations Nationales*, Fund. Calouste Gulbenkian, 1986
- Sobre edições e gabinetes de leitura por empréstimo: Manuela Domingos, *Estudos de Sociologia da Cultura*, Lisboa, 1985; e Fernando Guedes. *O Livro e a Leitura em Portugal* Verbo. 1987

- Santos, Maria de Lourdes C. L. dos *Intelectuais Portugueses da Primeira Metade de Oitocentos*, Presença, 1988.
- Entre os livros de memórias referentes ao período pré-liberal e liberal, vejam-se informações sucintas em Chaves, Castelo Branco *Memorialistas Portugueses*, «Biblioteca Breve» ICP 1978 Salientemos as *Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna, D. José Trazimundo Mascarenhas Barreto*, 5 vols., incluindo o Apêndice, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928-32, reprod fac-similada pela IN-CM, 1986
- Silva, Armando Barreiros da *Miguelismo, Ideologia e Mito*, Instituto de Estudos Filosóficos da Univ de Coimbra, 1992
- Esteves, Rosa *Des Livres pour tous? Cabinets de lecture à Lisbonne de 1814 à 1853*, in "Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica" Actas do 1.º Congresso Ass Port de Literatura Comparada I pp 271 281
- Enquadramento histórico geral *História de Portugal* José Mattoso, vol V, *O Liberalismo* (1807-1890) Círculo de Leitores 1993

Capítulo II

ALMEIDA GARRETT

Garrett era já escritor conhecido quando, ao emigrar com 23 anos, veio a adquirir no estrangeiro o essencial das suas feições românticas. Durante os anos 40 do século, e da sua vida, lança o drama histórico de assunto nacional e publica obras que vivificam a prosa literária portuguesa. E por volta dos 50 anos, na fase final de uma vida intensa, revelou aos compatriotas uma nova fase lírica de vivência passional, que está, mesmo cronologicamente, no limiar da novela camiliana. Pela sua origem, é filho da burguesia que a colonização brasileira fizera prosperar e que aderira às reformas pombalinas; e pela sua obra, onde a formação arcádica nunca deixou de se fazer sentir, é um homem situado entre duas formações sociais portuguesas.

Vida e obras

João Baptista da Silva Leitão era seu nome de baptismo (n. Porto, 1799-02-04 — f. 1854-12-09). O pai, proprietário na ilha Terceira, irmão de três eclesiásticos, tornou-se funcionário superior da Alfândega. A mãe pertencia a uma família de comerciantes minhotos que, a partir de começos humildes, tinham feito fortuna no Brasil. A burguesia letrada e a burguesia «brasileira», dois tipos sociais muito característicos do Portugal setecentista, estão na cepa do nosso escritor. O apelido *Garrett* foi depois respigado do nome de uma aristocrática ascendente paterna, de origem irlandesa, que viera para Portugal no séquito de uma princesa.

As Invasões Francesas obrigaram a família a retirar-se para as suas terras da Terceira, em 1811. Aqui, um tio, Frei Alexandre da Sagrada Família, bispo de Angra, erudito de formação

flexivelmente conservadora, iniciou João Baptista na literatura, e destinava-o à carreira eclesiástica, mas em 1816 ele preferiu o curso de Direito e matriculou-se na Universidade de Coimbra. Desde cedo manifestou grandes ambições literárias; iniciou-se na oratória, no teatro e na poesia. Disso dão testemunho várias tentativas do género clássico mais nobre, como a tragédia *Xerxes*, além de odes, sonetos, fábulas e composições líricas diversas. O seu principal modelo literário é Filinto Elísio: celebrou-lhe em verso um aniversário e a morte em 1819.

A academia conimbricense, em que predominam os filhos da burguesia, como o próprio Garrett — já então adoptara o sobrenome —, é atingida pela onda do liberalismo europeu. O enforcamento de Gomes Freire de Andrade e companheiros em 1817 por ordem das autoridades inglesas inspirou a Garrett o soneto *O Campo de Santana*. Em 1820 a academia aplaude a Revolução; Garrett participa provavelmente na organização secreta dos acontecimentos, e, além da ode cívica e do hino musicado destinados a sessões públicas, serve-se de outro meio de doutrinação muito em voga, a tragédia *filosófica*, que expõe os malefícios e as impudências dos tiranos (*Lucrécia, Mérope*). Data também desta época a sua primeira obra de certo fôlego, uma história em verso da pintura, intitulada *O Retrato de Vénus* (1821), denunciada por José Agostinho de Macedo como ímpia e escandalosa e julgada em tribunal. O autor ficou absolvido depois de uma autodefesa espectacular.

Findo o curso em 1820, ingressa na burocracia: é nomeado oficial da Secretaria dos Negócios do Reino, e seguidamente chefe da repartição de Instrução Pública.

Em Lisboa, ainda na corrente do entusiasmo da revolução vintista, compõe para um grupo de amadores a tragédia *Catão*, onde glosa o tema «Liberdade ou morte». A sua representação foi um êxito, que se repetiu noutras cidades e ainda em 1828 entre os emigrados em Plymouth. Dentro do mesmo espírito, pronuncia mais tarde a oração fúnebre do principal herói da revolução, Manuel Fernandes Tomás.

Em 9 de Junho de 1823, um golpe de Estado conhecido pelo nome de «Vila-Francada» aboliu a constituição de 1822. Garrett empenhara-se então numa campanha jornalística de compromisso e moderação, já muito afastada do seu anterior «vintismo», mas a perseguição foi-se agravando em fase de refluxo absolutista, e teve de fugir para Inglaterra, pouco depois de casar com Luísa Midosi, de 15 anos, irmã de um seu colaborador numa farsa anti-reaccionária, *O Corcunda por Amor*. Recebido na intimidade de uma família inglesa, encontra então a primeira oportunidade de se iniciar na civilização deste país e na literatura romântica.

É do desencanto dos seus ideais de Coimbra, perante a reacção nacional e o espectáculo do capitalismo fabril britânico, que nasce a concepção de um longo poema, *O Magriço*, que Garrett deu como perdido no Douro, mas de que restam fragmentos. O aperto da necessidade, a ameaça positiva da fome forçaram-no a empregar-se como correspondente comercial numa filial da Casa Lafitte, no Havre. Mas parece ter-se sentido muito menos atraído pela França do que pela Inglaterra, onde ficara um pouco da sua vida sentimental. No Havre encontra tempo para escrever o *Camões* (1.ª edição 1825) e a *D. Branca* (1.ª edição 1826), que apresenta como obra póstuma de F. E. (Filinto Elísio) e onde pela primeira vez declara não olhar a regras nem a princípios, não ser clássico nem romântico.

De regresso a Portugal, mercê da morte de D. João VI e da outorga da Carta Constitucional por D. Pedro IV, em 1826, participa na efervescente vida política do momento, compondo para as eleições deste ano uma *Carta de guia para eleitores, em que se trata da opinião pública, das qualidades para deputado e do modo de as conhecer*, e redigindo, de colaboração, o jornal *O Português*, e, sozinho, *O Cronista* (1826). Estava em marcha a con-

tra-revolução absolutista; atacado pelo padre José Agostinho de Macedo e outros, *O Português* foi suspenso, e os seus redactores, acusados de incitamento à rebelião e de crime de lesa-majestade, punível com a forca, estiveram encarcerados durante três meses. Pouco depois entrava D. Miguel em Portugal e restaurava-se o regime absolutista (Maio de 1828). Em Junho, Garrett saía de novo para a Inglaterra.

Os emigrados portugueses encontravam-se divididos: um grupo, chefiado pelo futuro duque de Palmela, inclinava-se para um compromisso com o miguelismo, e por isso mesmo sabotara a revolta armada iniciada no Porto em 1828 («Belfastada»); outro grupo, em que se destacavam Manuel e José Passos, preconizava a intransigência e a restauração da Constituição de 22, mais democrática que a Carta de 26. Garrett participou nesta polémica, que deu origem a toda uma literatura de jornais e folhetos. Em 1827 redigiu com José Ferreira Borges o jornal *O Chaveco Liberal*, da ala esquerda. Mas a Revolução francesa de 1830, que abriu perspectivas aos emigrados, e a necessidade inelutável de derrubar o miguelismo pela força, aproximaram os elementos moderados dos grupos antagonistas. Ponderando tradições aristocráticas e o novo peso das burguesias e atendendo ao equilíbrio e disposição das potências, escreveu *Portugal na balança da Europa* (1830); e no ano seguinte vemo-lo redigir, sob a orientação de Palmela, o jornal *O Precursor*. A chegada à Inglaterra da jovem rainha D. Maria leva-o a escrever em sua intenção um tratado pedagógico: *Da educação* (1.° volume, 1829). Interessava-se pelo romanceiro popular e publicava a *Adozinda* (1828), nele inspirado, que daria os primeiros passos para a colecção (refundida) de um *Romanceiro* popular.

Incorporou-se na expedição de D. Pedro, intervalando o serviço militar com o de gabinete, e isso deu-lhe ocasião para trabalhar sob as ordens de Mouzinho da Silveira na redacção dos decretos revolucionários, que este último subscreveu e cujo radicalismo procurou atenuar, pois desde 1822, e sobretudo depois do 2.° exílio, convencera-se de que os males da futura hegemonia de «Sancho Pança», isto é, da burguesia, só poderiam ser contrabalançados por uma aristocracia de novo tipo. No cerco do Porto iniciou *O Arco de Sant'Ana*. Quando o exército liberal, vencedor, entrou em Lisboa, encontrava-se em Paris, em missão diplomática.

No regresso a Lisboa foi nomeado secretário de uma comissão encarregada de propor um plano geral de educação e ensino público, e elaborou um projecto que não chegou a ser promulgado. Pouco depois voltava à diplomacia como Encarregado de Negócios e Cônsul-Geral em Bruxelas. Esta quarta saída da Pátria deu-lhe oportunidade para se iniciar na língua e principalmente na literatura alemã.

Regressou acabrunhado pela pobreza da legação, pelas dívidas contraídas e por um irremediável desaire conjugal, e incompatibilizado com o governo cartista, contra o qual fundou *O Português Constitucional* (Junho de 36). A sua campanha jornalística ajudou a preparar a atmosfera donde saiu a Revolução de Setembro.

Passos Manuel, o chefe deste movimento contra a oligarquia política instalada desde 1838, delineou largas reformas culturais e chamou Garrett à colaboração. Incumbiu-lhe a missão de «propor um plano para fundação e organização de um teatro nacional», segundo reza o decreto respectivo. Garrett redigiu o seu plano como projecto de decreto-lei, que foi promulgado; e, nomeado «inspector-geral dos teatros», encarregou-se de o levar à prática em todos os pormenores (que não incluía a ópera, sem tradições nacionais). Deu então provas de grande capacidade de iniciativa na consecução dos três pontos que lhe pareceram essenciais; um edifício para o teatro nacional (o actual teatro de D. Maria II, em Lisboa); uma escola para formar artistas (o Conservatório, que ainda existe, aliás muito minguado relativamente à larga

concepção de Garrett); e a criação de um repertório dramático português. Este último objectivo leva-o a reatar, mas em moldes românticos, a produção teatral, interrompida desde o *Catão*: escreve os dramas históricos *Um Auto de Gil Vicente* em 1838, *D. Filipa de Vilhena* em 40, *O Alfageme de Santarém* em 42, quando já a reacção cabralista triunfava.

Deputado à Assembleia Constituinte de 1838, foi membro de Comissão de reforma do Código Administrativo; apresentou em 39 um projecto de lei de propriedade literária. A sua posição política é flutuante, pois no parlamento de 39, de maioria conservadora, entrou em polémica com José Estêvão, um dos principais chefes setembristas (questão do «Porto Pireu»).

O triunfo da contra-revolução lançou-o de novo na oposição em 1841; mas numa oposição moderada, não contra a restauração da Carta, que aprovou, e sim contra a ditadura de Costa Cabral, que o demitiu do cargo de inspector-geral dos teatros.

É esta a época mais fecunda e original da sua carreira literária, e também a de mais intensa vida passional. O seu casamento fora um malogro. Em 1837 entrou na sua vida Adelaide Pastor, que morreu com 20 anos, deixando-lhe uma filha. Em 1844 travou conhecimento com a inspiradora das *Folhas Caídas*, a então viscondessa da Luz. Sucedem-se rapidamente o *Frei Luís de Sousa* (1844), as *Viagens na Minha Terra* (1846), as *Flores sem Fruto* (1845), e as *Folhas Caídas*, publicadas em 53, embora produzidas antes. Dir-se-ia que surge um novo Garrett, com uma liquidez de sensibilidade até então irrevelada. Mas a sua obra não deixa de ter implicações políticas, mesmo nesta fase: a censura de Costa Cabral impediu durante alguns anos a representação do *Frei Luís de Sousa*, onde as autoridades viram indícios de inimizade contra a Espanha e de desrespeito pelo Núncio; a *Sobrinha do Marquês* tem um sabor anticlerical (1848), e mais ainda *O Arco de Sant'Ana* (1.° volume 1845, 2.° 1850). Em 1843 sai o 1.° volume do *Romanceiro*.

O movimento da Regeneração (1851), resultante de uma coligação de setembristas e cartistas moderados, trouxe novamente Garrett para a ribalta da vida pública. Funda um novo jornal, intitulado *A Regeneração*; é nomeado visconde, par do Reino (1851); aceita em 1852 o cargo de ministro dos Negócios Estrangeiros num governo que conseguira a adesão de alguns setembristas e arvorava o programa dos «melhoramentos materiais». A ostentação do título de visconde por parte de um burguês que combatera os «barões» novos-ricos do liberalismo suscitou reparos entre os contemporâneos. Garrett procurou defender-se no prefácio do 2.° volume dos *Versos*, alegando que nunca professara «as hipócritas doutrinas do nivelamento social».

Em 1853, incompatibilizado com o governo *regenerador*, Garrett voltou ao seu refúgio literário, embrenhando-se num romance, *Helena*, que deixou incompleto e onde o exotismo brasileiro, que várias vezes o tentara, se une ao dos caprichos de bricabraque de coleccionador europeu. Estava nisto quando morreu, solitário, numa casa que mobilara com mil cuidados de artista.

A personalidade de Almeida Garrett, com todo o seu exibicionismo e versatilidade, tem uma riqueza que não cabe inteiramente nas suas produções literárias, mesmo incluindo nelas o orador parlamentar, o teorizador de uma democratização cultural, o ensaísta da história da arte e da literatura nacional (que inventou, por exemplo, o estilo «manuelino» e pressentiu a existência de uma provável épica afonsina). É preciso não esquecer a sua acção como pedagogo, político, jornalista e tribuno, legislador, jurista e fundador de instituições culturais.

A formação arcádica de Garrett

Ao contrário do que acontece com Herculano, mais novo, que se formou directamente numa estética romântica de origem alemã, da qual foi em Portugal aliás o primeiro doutrinário, o jovem Garrett apenas parece ter assimilado o cristianismo sentimental de Chateaubriand e o relativismo histórico e nacional teorizado por M.me Staël, integrando-os numa concepção de vida e arte basicamente arcádica e iluminista; a sua evolução em sentido romântico faz-se de um modo gradual e contrapesado por eclectismos teóricos ou estilísticos. Familiarizou-se com os poetas latinos, principalmente com Horácio; leu, através de traduções, clássicos gregos, e directamente a tragédia clássica francesa (Racine, Corneille, Voltaire) e, mais do que esta, a italiana (Alfieri, Maffei); educou também o gosto com os clássicos quinhentistas portugueses, sobretudo Camões e Ferreira. De entre os contemporâneos foi, de início, sobretudo, discípulo de Filinto Elísio. Nas composições juvenis reunidas, em parte (porque o autor só deixou escapar algumas que lhe pareceram mais capazes de afrontar a publicidade), sob o título modesto de *Lírica de João Mínimo* (1.ª edição 1829), e nas *Fábulas* (editadas em 1835 no Livro II dos *Versos*), constituídas por odes e outras composições em género clássico, Filinto não só é imitado mas apontado como modelo.

Esta formação arcádica e iluminista, já, como vimos, algo matizada, constitui um sedimento profundo na personalidade literária de Garrett, a tal ponto que se torna difícil indicar na sua carreira uma linha definitiva de corte, quer de estrutura, quer de consciência teorética, embora a transformação a que serviu de guia nem por isso seja menos evidente. Assim, e com excepção das tardias *Folhas Caídas*, todas as suas obras se mantêm mais ou menos fiéis a uma responsabilidade de intervenção cívica ou de derramamento de luzes. Todavia, logo desde 1823 as ponderações de oportunidade e de exequibilidade política vieram atenuar um idealismo extremo que, contra o próprio Vintismo, tomara imediato partido pela independência do Brasil e, em vários textos (como a incompleta tragédia *Afonso de Albuquerque*, 1819), condenara indignadamente as pretensões civilizadoras e cristianizadoras da Europa à custa da liberdade dos outros continentes. A sua última ode cívica foi aquela que em 1829 dedicou a *A Vitória da Praia*, porque, declaradamente, deixou logo a seguir de crer em toda a pureza dos seus ideais juvenis.

Mantém-se em toda a sua obra um conflito, aberto ou latente, entre a ideia cristã de pecado original e um erotismo que através da sua carreira assumirá os

estilos, ou máscaras, mais diversos, sem nunca deixar de ser a seu modo sagrado, no mais fundo e ambivalente (angélico ou demoníaco) significado desta palavra. De início, assistimos à simbiose iluminista e *libertina* entre Prazer, Virtude, Razão e Liberdade, por vezes mitificadamente maiusculados e sem artigo: «Virtude sem prazer não é Virtude». Esta matéria vaza-se, ora em amplas odes doutrinárias, ora em pequenos moldes de tradição hedonística anacreôntica, com ambientes de galante bucólica ou anedota rococó; e terá o seu natural prolongamento em prosas de jornalismo amavelmente didáctico para as damas com que, sobretudo em *O Toucador*, 1822, e *O Cronista*, 1827, procura reagir contra a falta de ar livre, de larga convivência cultural da mulher portuguesa. *O Retrato de Vénus* representa o cume deste hino à «alegre natureza» (personificada num perfeito e desinibido corpo de mulher), fonte de todo o prazer e protótipo de toda a beleza da arte, em progresso indefinido de uma «grande cadeia de seres», resultantes das forças (como que newtonianas) de universal atracção, de afinidade química, instintiva, erótica e social. Mas paralelamente, e por forma cada vez mais acentuada, são os tiranos das tragédias *filosóficas* (*Lucrécia, Mérope*) e depois os celerados de *Adozinda*, *Bernal Francês* e *Arco de Sant'Ana* que motivam imagens de sensualidade intensas embora cada vez mais cobertas de velaturas moralizantes e cristãmente contritas. O tema do rapto e (ou) da sedução anima um poema juvenil, *O Roubo das Sabinas*, transparece em *D. Branca*, em termos exaltatórios de uma religião natural onde o Prazer se liga à Virtude viril sem dogmas. Em certos textos grotescos, entre os quais se destaca uma novela picaresca incompleta, *Memórias de João Coradinho*, Garrett atreve-se com uma bastante maior crueza à denúncia dos instintos pervertidos por uma sociedade injusta e repressiva. Mas entretanto, desde *Camões* e *D. Branca* até *Frei Luís de Sousa* e à lírica final, ganha terreno um contratema caracteristicamente romântico, e que o próprio Garrett chasqueara em *Os Namorados Extravagantes*, paródia juvenil de *Os Bandidos de Schiller* e suas numerosas imitações: o amor aparece progressivamente incompatível, ou incomensurável, com a ordem natural, devido a um qualquer pecado primevo. Evidentemente, é tão difícil discernir o ingrediente de autêntica liberdade hedonística nos eufemismos da erótica anacreôntica ou rococó, como reconhecer até que ponto as moralizações e os remorsos não figuram, mais tarde, como simples condimento do sabor erótico. O problema virá a repor-se a propósito da novela de Camilo.

Ainda mais romântico e mais fundamente garrettiano é o sentimento de instabilidade passional, de tédio no conseguimento, de universal *desapontamento* quase à Byron, que aliás se liga, desde cedo, com vacilações dos ideais adoles-

centes, com dúvidas acerca do mérito, da exequibilidade, da seriedade das aspirações iluministas e liberais, através da sua trajectória política extremamente sinuosa, cada vez mais céptica e conformada. A angústia de um coração que se não fixa e em breve se sacia percorre muitas das suas obras e esboços literários, encontrando, como veremos, a sua expressão mais acabada em *Viagens na Minha Terra.*

A gradatividade da evolução garrettiana é ainda mais inquestionável no plano das concepções teóricas, onde ele procura ressalvar uma certa continuidade de ideias acima da própria prática literária, e um eclectismo que só é possível manter à custa de certas deslocações de acento tónico entre as várias tendências concorrentes. A própria importância dada por Chateaubriand, M.[me] Staël e Hugo, por exemplo, ao cunho *moderno*, e implicitamente *cristão*, da poética romântica, a relativização, não menos romântica, das «índoles» nacionais, permitem a Garrett uma fidelidade permanente ao postulado clássico da arte como *imitação da natureza* (ou, mais aristotelicamente, *dos costumes*). Quando muito, assiste-se, em teoria, a uma ênfase crescente *do sentimento*, da intuição subjectiva (num sentido mais *nacional* ou *moderno* do que pessoal), neste extrovertido apaixonado pela pintura e pelo espectáculo, que faz teatro ou oratória da própria lírica, e que nunca renega das leis da *natureza*, reconhecidas pela *razão*, e até pelo simples *bom senso*, a partir dos cinco sentidos. Herculano é que se oporá a este credo da imitação, ou mimese, do sensível, em nome de uma estética romântica *germânica* do símbolo visionário sobrenatural, ao passo que Garrett tende, embora oscilantemente, para a naturalidade, a verdade comum de todos os dias.

No prefácio da *Lírica de João Mínimo*, Horácio e seus imitadores, que «fazem odes com senso comum», são cotados a par dos «prosélitos da escola de Gessner, em que tudo é natureza e verdadeira imitação dela»; e ambos se oporiam frontalmente à «antiga escola *Marino-gongorístico-ítalo-castelhana* que resistira aos esforços de Garção e Dinis», que «lutou com Filinto e filintistas», e com os «restauradores das simplicidades camõesinas e mirandinas». De um lado estão, pois, os gongóricos, que revivem nos «elmanistas»; do outro lado, os discípulos de Horácio, Garção, Dinis e Filinto, juntamente com os autores «a que chamam românticos». Aqueles censuram nos seus contrários o «chamarem à noite noite, ao sol sol, e a todas as coisas pelo seu nome». Dir-se-ia, portanto, que Garrett não encontra uma diferença radical entre Românticos e Árcades. Para ele a questão é entre Árcades e Gongóricos; entre o bom senso, o equilíbrio, a verdade — e o barroco, que Bocage, segundo Garrett, tentara ressuscitar. Ainda no mesmo prefácio, Garrett resume o que chama o seu «credo poético

nacional». O primeiro ponto dele, tipicamente arcádico, é o estudo e a imitação criteriosa dos poetas quinhentistas e setecentistas, rejeitando portanto os seiscentistas e os «ultra-elmanistas» e «ultrafilintistas» da escola arcádica decadente. O segundo ponto diz respeito à imitação dos poetas estrangeiros, que deve ser feita comedidamente e nacionalizando-os. Quanto às «escolas diversas», o porta-voz de Garrett (João Mínimo) pergunta: «Que quer dizer horacianos, filintistas, elmanistas, e ultimamente clássicos e românticos? Quer dizer tolice e asneira sistemática debaixo de diversos nomes». E, assim, não haveria razão para excluir da imitação nenhum estilo: Horácio é modelo que se impõe para as odes de certo tipo, Bocage para sonetos ou epigramas, Filinto para «sublimes raptos líricos». Se o assunto for clássico, é pelos modelos clássicos que o poeta deve afinar a lira, mas, se for moderno e nacional, não pode deixar de ser tratado segundo o «género romântico». No prefácio do *Catão*, 1.ª edição, o «romântico» é concebido como um «género» ao lado do clássico, e de um terceiro género formado pela combinação destes, concepção que se encontra também em M.me de Staël. Estas ideias são de 1822, mas o autor afirma-se-lhes fiel num «post-scriptum» de 1839. Encontramo-las ainda, de maneira implícita, na *Memória* lida ao Conservatório em 1843 como introdução ao *Frei Luís de Sousa*.

A obra produzida por Garrett anteriormente à sua primeira emigração romântica não oferece extraordinário interesse ao leitor actual. Dificilmente se lêem hoje as odes da *Lírica de João Mínimo*, que não excedem o nível das produções arcádicas (Cruz e Silva, Garção, Filinto, Bocage, etc.). Quanto à produção teatral, o próprio Garrett ressalvou o *Catão* do geral esquecimento a que votou as suas tragédias clássicas, escritas, em parte, para os teatros académicos de Coimbra.

O *Catão* tem pouca originalidade: é decalcado no *Bruto Secondo*, de Alfieri, de que aproveitou situações, ideias e o tom geral, e contém, por outro lado, alguns trechos traduzidos livremente do *Catão* de Addison. A celebridade desta obra na época explica-se pela sua colagem ao estado de espírito da juventude liberal portuguesa de 1820, e, posteriormente, dos emigrados em Inglaterra. O escol revolucionário era em grande parte constituído por juristas formados no Direito Romano, que viam nos magistrados da República Romana os protótipos das virtudes cívicas. As Cortes Constituintes reviam-se na majestade do Senado que Garrett punha a deliberar no palco, à imitação de Alfieri; Catão representava a primazia da lei (forma jurídica da «Razão») sobre o poder pessoal, representado por César. Mas não se formulava a concepção de soberania popular: Catão é moralmente superior a César, mas também superior às turbas, que reduz à obediência. A razão não se identifica, segundo Garrett, com a vontade das maiorias; e o *Catão* contém uma crítica implícita à ideologia de Rousseau (crítica desenvolvida, aliás, numa nota à peça). As personagens são inteiriças, excepto Bruto, minado por uma espécie de complexo de Édipo (a fatalidade fê-lo filho adoptivo de César e obriga-o a lavar essa mancha com o sangue do próprio pai); a acção encontra-se fora dos protagonistas,

e falta um conflito central. Mais do que isso: o entrecho aparece ilógico, pois Catão antes de se suicidar convence os companheiros a salvarem a vida para poderem continuar a luta. Na reedição londrina de 1830, Garrett retoma esta tragédia, acentuando os seus traços sentimentais e o seu pessimismo.

Maturação literária de Garrett

Quando em 1823 chegou a Inglaterra e entrou a conviver com uma família inglesa, Garrett foi fascinado por este mundo novo. Estava em moda a evocação da Idade Média, das ruínas góticas, do folclore. Walter Scott, ainda vivo, publicara já os seus poemas narrativos de assunto medieval, os seus romances históricos e os seus *Cantos da fronteira escocesa* (1802-1803). Continuavam a ler-se os famosos cantos de Ossian, o suposto bardo celta engendrado pela fantasia de Macpherson. É curioso como no prefácio de *Adozinda* (1828) Garrett alegoriza a musa romântica (curiosamente, a alegoria integra-se na retórica arcádica), emoldurada em motivos típicos da nova escola:

> «a mesma selvática, ingénua e caprichosa virgem das montanhas que se apraz nas solidões incultas, que vai pelos campos alumiados do pálido reflexo da lua, envolta em véus de transparente alvura, folga no espaço e na incerteza das cores indistintas, que nem oculta nem patenteia o astro da noite; a mesma beldade misteriosa que frequenta as ruínas do castelo abandonado, da torre deserta, no claustro coberto de hera e musgo, e folga de cantar suas endechas desgarradas à boca de cavernas fadadas, por noite morta e horas aziagas».

Torna-se também grande admirador de Byron, o cantor da rebeldia contra as convenções sociais, que eleva a grandiosas proporções satânicas o seu inconformismo, em longos poemas narrativos a extravasar de tédio ou insaciedade, de confissões pessoais e de gosto pelo exotismo. Imitou o gesto teatral, mas manteve-se imune ao vírus mais iconoclasta deste autor.

Data da estadia em Inglaterra o projecto de levar à prática uma «literatura nacional», entendendo por isso uma literatura inspirada em tradições locais respigadas no folclore e nos textos anteriores à introdução do Classicismo — projecto que passou a ser um norte constante da actividade literária de Garrett:

> «O que é preciso é estudar as nossas primitivas fontes poéticas, os romances em verso e as legendas em prosa, as fábulas e crenças velhas, as costumeiras e as superstições antigas [...]. O tom e o espírito verdadeiro português, esse é forçoso estudá-lo no grande livro nacional que é o povo, e as suas tradições e as suas virtudes, e os seus vícios e os seus erros.»

O primeiro volume do *Romanceiro*, onde se lêem as palavras transcritas e onde se citam a cada passo os *Contos da fronteira escocesa* de Scott, data de 1843; mas já em 1825 Garrett anda em busca de rimances populares; e em 1827, um ano depois do regresso de Inglaterra, é publicada a *Adozinda*, inspirada, como os poemas de Scott, em um destes rimances. A sua actividade como compilador e estudioso da literatura folclórica é também posterior à dos irmãos Grimm (*Lendas alemãs*, 1816-18), mas contemporânea da do duque de Rivas, cuja carreira tem muitas analogias com a de Garrett, e da de Agustín Durán, cujo *Romancero General* foi editado onze anos antes do português.

As primeiras obras publicadas por Garrett depois da sua iniciação inglesa são *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826).

Em *Camões*, com um assunto que inspirara já também um quadro de Sequeira e uma composição musical de Domingos Bontempo, viu Garrett a história de um desterrado, como ele próprio e como tantos liberais seus companheiros, que no regresso assiste às desgraças da pátria e morre com ela, incompreendido e perseguido pela sociedade. Os passos mais vibrantes são a invocação da Saudade, aliás ainda tratada como alegoria mitológica no começo do poema; a paráfrase de um salmo de Job, que a liturgia faz cantar no Ofício dos mortos; e o lamento fúnebre entoado por Camões sobre a sepultura de Natércia. Em todo o poema domina um tom de elegia lutuosa, e são reconhecíveis temas do romantismo europeu, de Rousseau, Byron e outros (bondade natural humana recalcada pela civilização; individualismo insociável; etc.), e outros temas de uma espécie de pré-romantismo nacional latente (saudosismo; *soidão* bernardiniana e camoniana; etc.). Mal se pode dizer que no poema decorra uma acção, pois os seus protagonistas, como espectros, quase só monologam. O desfecho dá o diapasão da desesperança do emigrado que não entrevê horizontes:

> *E já no arranco extremo. « — Pátria, ao menos,*
> *juntos morremos...» E expirou coa Pátria.*

Costuma datar-se desta obra a *introdução* do Romantismo em Portugal. Trata-se, com efeito, de um poema narrativo em torno de um herói com algo de byroniano; as descrições conformam-se com o cenário romântico vago e nocturno; as entidades mitológicas são, de maneira geral, abolidas ou nacionalizadas. Mas o verso branco em que está vazado tem sabor arcádico, e multiplicam-se as imitações e decalques d'*Os Lusíadas*, especialmente nos cantos VII e VIII. No prefácio, o autor afirma o seu portuguesismo e declara não ser clássico, nem romântico, repudiando, tanto as regras de Aristóteles e

Horácio, como a imitação de Byron, pretendendo apenas e eclecticamente seguir «o coração e os sentimentos da natureza». O *Camões* vive do seu patriotismo de exilado e de algumas expansões elegíacas, e revela em Garrett sobretudo um apreciável talento de imitador.

O mesmo se patenteia na *D. Branca*, redigida contemporaneamente, história em verso de uma infanta portuguesa raptada pelo último rei mouro de Silves. O autor introduziu-lhe vários ingredientes típicos: o exótico oriental; o maravilhoso folclórico português de fadas, mouras encantadas, magia da noite de S. João, etc.; a tradição da feitiçaria medieval, representada por S. Frei Gil, espécie de Fausto português; a intervenção de cadáveres e esqueletos, segundo o gosto de Buerger, Schiller e outros. Procurou, em suma, uma acumulação dos elementos exteriores do Romantismo. Por outro lado, o poema é um flagrante aportuguesamento do *Oberon* do pré-romântico alemão Wieland, através provavelmente da tradução que dele dera Filinto Elísio e que Garrett conhecia já anos atrás. Consciente de todo este esforço de arranjo «romântico», Garrett abre o poema pela célebre abjuração, à Chateaubriand, dos «áureos numes de Ascreu» (Hesíodo de Ascra, cuja *Teogonia* é o principal repositório literário da mitologia grega):

> *Tuas aras profanas renuncio:*
> *professei outra fé, sigo outro rito*
> *e para novo altar meus hinos canto*

No entanto, marcas estilísticas arcádicas abundam nestes versos, embora por vezes parodiadas, como no processo da formação de adjectivos justapostos («gordo-cachaci-pançudo bernardo»). O leitor é impressionado pela artificialidade deste embrechado de mosaicos, rebuscados no capricho de obter um efeito. Sobressai certo tom anticlerical e faceto, uma das veias de Garrett, também de tradição arcádica (sobretudo filintista).

No entanto Garrett conservou da sua iniciação na nova literatura inglesa uma ideia produtiva, que será o seu principal contributo para o Romantismo português: a literatura culta não deve perder o contacto com a poesia popular e com as formas populares de expressão. «A literatura, dirá ele mais tarde numa nota ao *Frei Luís de Sousa*, é filha da terra como os Titãs da fábula, e à terra se deve deitar para ganhar forças novas quando se sente exausta». Alguns anos passarão ainda antes que Garrett realize uma parte deste programa, cuja trave mestra fica à vista com a publicação do *Romanceiro Português*.

Publica em 1849 o 1.º vol. e em 1850 (18 caps.) o 2.º volume de *O Arco de Sant'Ana*, pretensamente iniciado durante o cerca de 1832 e dedicado ao seu

comandante de então. Apesar dos documentos finais e de alguma cor (mais local que épocal), os figurantes e cenas são assumidamente os contemporâneos; além de um D. Pedro I que evoca D. Pedro IV a castigar o bispo há uma paródia, em reunião da Câmara, à retórica parlamentar, e o historicismo é denunciado em prefácio como veículo da reacção clerical. O protagonista é (sem dúvida) um aristocrata em revolta contra o pai (o bispo). Salvam-se uma protagonista cheia de gana, Aninhas, um comprazido quadro de três beldades e a descrição de uma procissão por barco até à margem esquerda — além de certa leveza de traço.

O teatro de Garrett

Garrett voltou ao teatro muitos anos após a estreia do *Catão*, quando o projecto oficial, por ele proposto, de criar um teatro nacional o obrigou a produzir um repertório apropriado, a partir, pode dizer-se, do nada. Já vimos que isto era um projecto dos Árcades. Garrett, adaptando-o à nova teoria literária, esforçou-se por nacionalizar a teoria do drama romântico.

A teoria do «drama» (o novo género teatral «romântico» que bania a distinção entre a tragédia e comédia), prenunciada no século XVIII, nomeadamente por Diderot, fora exuberantemente defendida por Vítor Hugo no prefácio do *Cromwell* (1827). Algumas características: multiplicidade da localização e alongamento do tempo, para permitir uma acção mais livre; recurso ao característico, local, histórica e psicologicamente; efeitos de contraste entre o grotesco e o sublime; diversidade dos tipos humanos, até nas suas formas patológicas e vulgares.

A tradição vicentina é invocada em *Um Auto de Gil Vicente*, cuja intriga se tece em torno da representação das *Cortes de Júpiter* comemorativa do casamento da infanta D. Beatriz, que uma lenda apresentava como amada de Bernardim Ribeiro. Este e Garcia de Resende e Gil Vicente e o rei D. Manuel vêm à ribalta, a evocar um passado de grandezas. Conquanto o autor tenha intencionalmente visado um contraste de caracteres — Gil Vicente-Bernardim —, as personagens e seus problemas não passam de motivos decorativos deste espectáculo todo exterior. O débil conflito, o amor choroso e sentimental de um poeta por uma princesa, não ganha relevo, e os protagonistas oferecem uma psicologia elementar e monocórdica. A peça, pouco movimentada, tem como epiderme uma historicismo pretensamente espectacular, fora de toda a tradição viva, apesar de querer inspirar-se nas raízes tradicionais do teatro português.

Aplica o receituário romântico (cor histórica, mistura de riso e lágrimas), mas de maneira moderada, esboçando um ténue contraste entre o grotesco Pêro Safio e o sublime Bernardim. Escrito em 1838, o drama foi editado em 1841 com uma introdução notável, onde o autor, que via já então afundar-se o seu setembrismo moderado numa reacção de alta finança *cartista*, resume de um modo ágil e comunicativo os problemas permanentes do teatro português, apontando a necessidade de ele se ligar organicamente com uma autêntica dignificação cultural e política do povo.

Um pouco mais bem sucedido afigura-se o drama *O Alfageme de Santarém* (1842), baseado na *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, e cuja intenção se define no prefácio da primeira edição: «Quis representar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal». Três classes em luta se nos antolham no drama: a burguesia afazendada, representada pelo Alfageme, cujo candidato ao trono é, segundo Garrett, o infante D. João, filho de Inês de Castro; o povo miúdo que segue o mestre de Avis; e a nobreza, que em parte segue o rei de Castela, em parte aguarda os acontecimentos para aclamar o vencedor. A sequência dos acontecimentos leva o Alfageme a aderir também ao mestre de Avis, intervindo decisivamente na batalha de Aljubarrota. As simpatias de Garrett (semelhantemente à posição que já vimos assumida no *Catão*) vão para o Alfageme, e iguais censuras lhe mereceram por um lado a nobreza, por outro o povo miúdo, que apresenta como volúvel e facilmente sensível às manobras demagógicas de pescadores das águas turvas. Os contemporâneos tiveram perfeita noção do significado político e social do *Alfageme de Santarém*, que atacava simultaneamente a direita cartista e a esquerda setembrista; e por isso mesmo as autoridades intervieram para impedir a representação. A intriga sentimental — uma moça, Alda, pretendida por cada um dos representantes dos partidos em luta — Mendo Pais, Nuno Álvares e o Alfageme — e colocada perante a alternativa de um casamento desigual mas de amor, e um casamento sensato com um homem que apenas estima, ocupa um lugar secundário, de pano de fundo, na peça, e é tratada com frieza e superficialidade. Uma das personagens personifica o clero ideal como o concebia o liberalismo: o padre Froilão é congénere do Pároco da Aldeia de Herculano e do d'*As Pupilas do Sr. Reitor*. A peça está entressachada de canto, incluindo um rimance tradicional, e nisso, como na ampla movimentação de grupos sociais, acusa uma familiaridade maior, talvez adquirida em Bruxelas, com dramas de Schiller e Goethe. Talvez também exprima a imagem de um drama lírico português que o autor, amador de ópera, não previu nas suas reformas teatrais.

Considerações análogas se poderiam aplicar a outras peças de Garrett, incluindo a *D. Filipa de Vilhena* e *A Sobrinha do Marquês*. Esta última, como o Alfageme, pretende dar o quadro de uma sociedade: Pombal aparece aí como protector da burguesia, personificada num comerciante; e contra ele se ergue a reacção jesuíta, personificada no padre Inácio; o Povo, representado por dois marçanos, hesita entre os dois partidos, e a peça termina pelo casamento de um Távora com a sobrinha do Marquês e por dois vaticínios contrários: o de Pombal, já decaído, e o do padre Inácio, acerca do regresso da Companhia de Jesus a Portugal. Notemos que o Alfageme foi criado com fidalgos e que o caudilho popular do *Arco de Sant'Ana*, Vasco, é fidalgo de sangue.

A este conjunto de peças preside, pois, uma intenção didáctica, de acordo com preceitos de Horácio e das Luzes:

> «Coligir os factos do homem — escreve Garrett na *Memória ao Conservatório* que precede o *Frei Luís de Sousa* —, emprego para o sábio; compará-los, achar a lei de suas séries, ocupação para o filósofo, o político; revesti-los das formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou prelecção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão do meio dos seus próprios passatempos, missão do literato, do poeta.».

Garrett pôs ao serviço deste teatro um incontestável talento, uma arte notável do diálogo e do efeito cénico, uma inteligência lúcida apoiada numa informação histórica que, então, se pode julgar considerável; mas não conseguiu inspirar sopro de vida a este conjunto de peças ditadas por um objectivo didáctico. Por isso nenhuma delas sobreviveu.

Noutro plano muito superior se recorta o *Frei Luís de Sousa* (1844), obra solitária não apenas na literatura portuguesa, e no teatro romântico em geral, mas até no próprio teatro garrettiano.

Como nas peças anteriores, o autor pretendeu remontar à tradição literária, recorrendo a textos históricos e evocando uma época. Trata-se de uma tradição relativa ao conhecido prosador do século XVII, que já um contemporâneo de Garrett teatralizara, situada no ambiente sebastianista dos primeiros anos da dominação filipina. Pretendeu também incluir uma lição cívica: o sentimento da independência, que a intervenção antidemocrática de Ingleses e Espanhóis na vida política portuguesa fazia vibrar agudamente na época de Garrett. Mas estas intenções não impedem que a peça esteja centrada num drama familiar, íntimo, e actual no tempo em que foi escrito. O espectador não tem o sentimento de que se trata de teatro histórico, como com o *Alfageme* ou *Um Auto de Gil Vicente*. Dir-se-ia que se regressa à tragédia intemporal do teatro clássico, indiferente à

cor local. Por outro aspecto, ainda, se afasta o *Frei Luís de Sousa* do drama romântico: não apresenta cenas cómicas nem tipos grotescos ou simplesmente extravagantes. O tempo (cerca de uma semana, medeando algumas horas entre a acção do primeiro e do segundo acto) e o lugar (dois solares e uma igreja contígua a um deles, tudo em Almada) aproximam-se da concentração exigida pelo teatro clássico. A cena nuclear é, como recomendava Aristóteles, uma *anagnórise* (reconhecimento); e o *pathos* (aflição do protagonista) adensa-se num *clímax* (crescente precipitação fatal dos factos) até à *catástrofe*.

Garrett parece regressar à sua primeira formação, à sedimentação arcádica atrás estudada, mas consideravelmente enriquecido pela experiência do drama romântico e, como veremos, pela sua vida pessoal. E teve bem consciência teórica deste facto ao afirmar na *Memória ao Conservatório* anteposta ao *Frei Luís de Sousa* que este «pela índole há-de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico». Na mesma *Memória* a intenção da peça está bem definida:

«Nem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres violentos de nenhum género. Com uma acção que se passa entre pai, mãe e filha, um frade, um escudeiro velho e um peregrino que apenas entra em duas ou três cenas — tudo gente honesta e temente a Deus, sem um mau para contraste, sem um tirano que se mate ou mate alguém, pelo menos no último acto, como eram as tragédias dantes —, sem uma dança macabra de assassínios, de adultérios e de incestos, tripudiada ao som das blasfémias e das maldições, como hoje se quer fazer o drama — eu quis ver se era possível excitar fortemente o terror e a piedade ao cadáver das nossas plateias, gastas e caquécticas pelo uso contínuo de estimulantes violentos, galvanizá-los com só estes dois metais de lei.»

A conjugação do «terror» e da «piedade», purificantes, dois ingredientes ligados e fundamentais da teoria aristotélica da tragédia, é significativa; como é significativa a crítica do *melodrama* (nome que se dava a uma forma degenerescente pseudo-shakespeariana da tragédia então muito em voga).

Quer pelas formas, quer pela sua concepção, o *Frei Luís de Sousa* remonta, para além dos clássicos franceses e italianos (Racine, Corneille, Voltaire, Alfieri, Maffei), às fontes gregas da tragédia. Enquanto naqueles se evidenciava o conflito das personalidades e dos sentimentos, particularmente da ambição e do amor, nestas sobressaía quase sempre a intervenção de uma fatalidade que trespassa os homens indefesos. É uma fatalidade deste tipo que no *Frei Luís de Sousa* parece cair sobre os protagonistas. O Romeiro serve-lhe de portador: o aparecimento dele vem anular toda a vida que se erguera sobre o pressuposto da morte de D. João de Portugal; anular o segundo casamento da sua suposta viúva, e riscar do rol dos legitimamente nascidos e vivos a filha que desse casamento nascera. O passado, que se julgava morto, como um vulcão extinto, vem

tragar os vivos que se tinham instalado na sua cratera. E ninguém parece culpado, porque D. Madalena foi sempre fiel (salvo num sentimento intimamente reprimido e inconsequente: o de se ter apaixonado por Manuel de Sousa, e sem que ele próprio o soubesse, quando ainda casada com D. João), e seu marido é um português exemplar, admirador do suposto morto. À fatalidade nada resiste, nem mesmo os direitos da vida, que Maria nas cenas finais proclama:

«Que Deus é este que está nesse altar e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? (*Para os circunstantes*) Vós quem sois, espectros fatais?... Quereis-mos tirar dos meus braços?... Esta é a minha mãe, este é o meu pai... Que me importa a mim com o outro, que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos, que se fique na cova ou que ressuscite agora para me matar?»

Mas, não obstante o seu protesto, Maria morre (algo melodramaticamente) «de vergonha» como ela diz, consumando a acção da fatalidade. A verdadeira acção da peça é a aproximação desta fatalidade, a presença cada vez mais palpável de um espectro, através dos terrores de Madalena, das insinuações de Telmo Pais, dos sonhos de Maria. E até o acto viril e exemplar de Manuel, incendiando patrioticamente a própria casa, contribui para o atrair a uma cilada do destino, obrigando a família a transferir-se para o solar do suposto morto. A crise dramática resulta assim da contradição entre a situação criada — a vida actual — e um passado incompatível com ela, que faz valer seus direitos — um passado que também é vida. A contradição resolve-se pelo aniquilamento da vida que viceja. No fundo são os espectros que triunfam. Assim o devia sentir o autor, na medida em que a tragédia condiz com o seu problema de legitimar a filha que tivera de Adelaide Pastor, pouco antes morta, ainda em vida da primeira esposa, Luísa Midosi, de quem não podia divorciar-se.

Transcendente às personagens, o conflito aparece, no entanto, interiorizado em um deles, como num microcosmo: Telmo Pais, que se julgava inteiramente fiel ao seu senhor, em cuja morte se recusara a acreditar, descobre, quando este regressa, que ele próprio também mudara e se adaptara às novas circunstâncias. De tal modo se afeiçoara à criança cujo nascimento fora possível no pressuposto da morte de D. João de Portugal, que, ao reencontrá-lo vivo, descobre, aterrado, que também desejava a sua morte. Sente-se indeciso e torturado quando o amo o encarrega de anunciar que ele, o Romeiro, não passa de um impostor, dando-lhe a possibilidade de salvar a sua nova pupila à custa do desaparecimento definitivo do antigo pupilo e senhor:

«Senhor, senhor, não tenteis a fidelidade do vosso servo.»

Assim a fatalidade exterior, ao mesmo tempo que, objectivamente, esmaga uma situação estabelecida entre os protagonistas, serve para despertar um processo psicológico de auto-revelação dentro de Telmo Pais. A desarticulação psíquica é a característica desta personagem, que Garrett em pessoa desempenhou na primeira representação da peça.

Ao lado de Telmo Pais, que aliás lhe serve por vezes de voz à sua própria consciência moral, ressuma de verdade a figura de D. Madalena, no seu esforço para recalcar um remorso e esconder de si mesma a dúvida que a inibe de gozar calmamente uma feliz vida conjugal. Mas que remorso e que dúvida? Como nas tragédias gregas, o destino patético é desencadeado por uma única infracção dos costumes consagrados: aquela inclinação afectiva sem consequências que D. Madalena, ainda em vida do primeiro marido, teve por Manuel de Sousa e que, subjectivamente, nunca lhe permite a certeza de tudo ter feito para verificar a morte de D. João de Portugal. Uma interpretação psicanalítica talvez pudesse interpretar pelo duplo complexo de culpa, inconsciente, de Telmo e D. Madalena, quer a ansiedade vaga, a perspicácia morbidamente divinatória por eles contagiadas à filha do segundo casamento, quer o agudo senso do destino das três personagens (de que Garrett compartilha, como compartilha do complexo de culpa). O senso de destino exprimiria uma ânsia de expiar a culpa. Aliás, como veremos, o sentimento de culpa surge insistentemente na obra garrettiana, quanto a autoridades patriarcais ou religiosas (pais e clérigos), sobretudo na fase em que assiste à degradação do seu liberalismo ideal, convertido em ditadura cabralista do capitalismo latifundiário e financeiro.

Há nesta obra uma tensão entre os seguintes pólos: por um lado uma reivindicação da liberdade de amar, de corrigir pelo divórcio os erros conjugais evidentes, ao que associaríamos, pela boca da figura mais patética e idealista, Maria, a exigência de «emendar o mundo» e as reivindicações mais romanticamente democráticas (anacronicamente situadas no século XVII); por outro lado, acompanhado de remorsos, o sentimento religioso de um fatalismo transcendente (com o Destino incógnito a falar, em numerosas coincidências, pela própria voz das personagens), que não encontra mais solução para a morte injusta de Maria do que a de postular a sua compensação *post mortem*.

Esta tensão, como vimos, não tem saída no *Frei Luís de Sousa*, mas é interessante verificar como a peça supera um dos cânones da tragédia clássica (o seu aristocratismo social), conferindo nobreza ética a Telmo, um criado, que as personagens femininas veneram afectuosamente e por isso nunca sabem ao certo como tratar. Ela constitui, por outro lado, a expressão teatral portuguesa mais perfeita do drama real do individualismo burguês, intensamente vivido

quer no plano familiar, quer no plano político, pois, tanto na sua vida, como na estrutura desta peça, Garrett jamais chega a decidir-se entre uma entrega à fé religiosa, ou seja, a tudo quanto nos possa realizar sobrenaturalmente, e uma realização autónoma que passe através do alargamento e do avanço da solidariedade social humana. De qualquer modo, a peça é ainda hoje uma obra-prima do teatro português e europeu. Para ao seu leitor ou espectador moderno e culto, o próprio Garrett é o seu protagonista, invisível mas representado pela técnica *expressionista* involuntária dos ingredientes fatalistas ou românticos, de tradição europeia ou particularmente nacional (sebastianismo, rimances, rasto de Bernardim e Camões). Hoje o drama intencional da peça no drama inintencional dos seus motivos psíquicos e históricos, incluindo um pessimismo nacional que retoma o do poema *Camões*, e o seu interesse torna-se-nos mais profundo, ou intricado, do que para os seus contemporâneos românticos — mas exige uma encenação inteligente.

A arte do diálogo, um dos maiores dons de Garrett, do diálogo aparentemente volúvel, caprichoso, entrecortado de jogo das escondidas, feito às vezes de palavras soltas, monossílabos, exclamações, silêncios, mas todo carregado de sentido, de subentendidos, de reservas, gravação fiel de um pensar ondeante, deu nesta peça todo o rendimento. Um exemplo justamente conhecido é o «Ninguém» respondido pelo Romeiro à pergunta de Frei Jorge, réplica com tradições desde a *Odisseia* ao *Anfitrião* de A. José da Silva, mas que, pelo seu contexto, ganha um denso sentido psicológico e trágico. Admirável ainda a condução das cenas ao longo dos três actos: os diálogos, intrigantes, carregados de ameaças suspensas, preparam o fulminante desenrolar da acção, que de um momento para o outro vira a roda da fortuna: o primeiro acto culmina com o incêndio do palácio de Manuel de Sousa; mas este lance espectacular é eclipsado quando, no fim do segundo acto, assistimos ao cataclismo da chegada do Romeiro; e a ressaca desta onda, no terceiro acto, tem ainda momentos de grande tensão: o diálogo de Telmo e do Romeiro, a separação dos esposos, a aparição de Maria alucinada e moribunda no final. A cena XIV do 2.º acto condensa toda a dramaticidade modelar da peça: o espectador, já ciente da relação ignorada entre o Romeiro e D. Madalena, vê toda a desgraça precipitar-se, por um efeito inconsciente, que desaba sobre D. João, das próprias reacções de defesa de D. Madalena e Frei Jorge; e revela-se em D. João um conflito íntimo não menos vivo que os de Telmo e D. Madalena, e que até os esclarece. D. João de Portugal está dividido entre uma caridade cristã, fruto dos supremos desenganos, que o impele à maior abnegação, e a incapacidade (subsistente até à cena VI do 3.º acto) de admitir que a esposa o não ame e prefira, pois (ele o sabe)

não se pode amar inteiriçamente sem crer na existência ou exequibilidade do que se ama. Se D. Madalena admitiu a sua morte, é porque o não amava.

De sublinhar o efeito que Garrett extrai da recitação litúrgica do ofício dos mortos que introduz na cena algo comparável aos coros da tragédia grega. A função premonitória desempenhada por esses coros é por outro lado suprida com as falas agourentas de Telmo.

A novela de Garrett

Não falando em *Helena*, obra incompleta e publicada postumamente, onde, num cenário de pitoresco romântico da selva brasileira, já incuba, em moldes byronianos, o dandismo queirosiano de Fradique Mendes, Garrett deixou-nos duas novelas, uma delas histórica, *O Arco de Sant'Ana*, outra contemporânea, a novela inserta nas *Viagens na Minha Terra*, ambas precedidas de várias tentativas congéneres que revelam uma predilecção já antiga, em Garrett, quer pelo romanesco histórico inspirado por Fernão Lopes, quer pela novela testemunhal do seu íntimo desgarre de sentimentos. Muito diferentes quanto à forma e intenção, oferecem, no entanto, uma arquitectura romanesca comparável: n'*O Arco de Sant'Ana*, o herói, Vasco, é, sem o saber, filho ilegítimo de um bispo que lhe abusara da mãe (uma judia), e os acontecimentos decorrem de maneira que o pai, senhor feudal do Porto, e o filho, chefe de uma revolta popular, vêm a encontrar-se frente a frente, a combater em partidos opostos; só no momento em que está prestes a matá-lo, o filho reconhece o pai. Nas *Viagens*, o herói, Carlos, é também, sem o saber, filho de um frade que fez a desgraça de sua mãe e de sua família; o mesmo antagonismo político e social separa o filho, combatente liberal, e o pai, monge, dando-se em circunstâncias semelhantes o final reconhecimento. Esta situação dramática, que também se nos depara no *Catão* entre Bruto e César, parece ser imagem obsessiva de uma situação histórica, e talvez também biográfica. O liberalismo triunfou em Portugal através de uma guerra civil que dividiu muitas famílias, inclusive a de Garrett.

Em ambos os romances, mas principalmente nas *Viagens*, a camada verbal do estilo é notável por um aproximação da língua falada que, no entanto, não deixa de ser literária, isto é, conscientemente artística. Já no prefácio da *Lírica de João Mínimo* (1828) Garrett nos dera uma amostra deste esforço para libertar a língua literária dos padrões da prosa clerical e cortês. Procurou o vocábulo mais corrente e familiar, actualizando-o com estrangeirismos (*coquete* do fran-

cês, *desapontado*, *sofisticado*, do inglês) e procurando reavivar certos arcaísmos (*soidão*). Deu novas funções literárias às reticências, aos anacolutos e a outras propositadas negligências gramaticais, às aliterações e rimas na prosa, ao período curto e elíptico, e, em geral, a um aparentemente espontâneo, caprichoso ritmo frásico:

«Os olhos, os olhos... — disse eu, pensando já alto e todo em êxtase — os olhos... pretos.
— Pois eram verdes!»

Por vezes, a frase digressiva envereda por uma ramificação secundária e perde de vista o pensamento inicial. Este sacrifício do encadeamento lógico, mais formular, à associação viva das ideias, juntamente com certo tom familiar, explica talvez a admiração de Garrett por Bernardim. Escrevendo como se falasse alto, Garrett suspende-se por vezes e pergunta «Onde ia eu?», para voltar ao fio quebrado das suas considerações. Isto não o impede, todavia, de recorrer também, embora afinadamente, ao estilo declamatório próprio dos Românticos.

É possível rastrear em Garrett certos vaivéns de um estilo que, por um lado, se apoia no vernáculo latinizante dos árcades e de Filinto Elísio, e por outro lado, atravessando o lugar-comum romântico, preludia a mais organizada, concentrada mas também mais formular ironia queirosiana; o significado íntimo da ironia de Eça, o seu cepticismo *dandy*, já de resto se acusa nas fracturas e no cepticismo íntimos de certas personagens e de certas confissões garrettianas. O prosador das *Viagens*, do *Arco de Sant'Ana*, como o poeta de *Folhas Caídas*, neste ponto sentimentalmente romântico, abandona a racionalidade fixista do iluminismo arcádico e redescobre as contradições petrarquistas do sentimento, mas desta vez a um nível de confidência pessoal, ou mesmo da vibração sexual. Isso pode exemplificar-se na invocação à Saudade do *Camões* e noutras poesias posteriores, como *Gozo e Dor*, que não é difícil aproximar, respectivamente, da bernardiniana *teórica das saudades* de F. Manuel de Melo e dos enlanguescimentos eróticos de Bocage ou Anastácio da Cunha. Mas, por outro lado, e naquilo em que já preparara Eça de Queirós, o estilo garrettiano reencontra os melhores achados do humor quase britânico de Tolentino, como quando, por exemplo, emparelha no mesmo grupo de adjectivos ou de outras expressões determinativas o aspecto físico e o aspecto moral, ou dois quaisquer aspectos aparentemente díspares de uma mesma coisa ou pessoa (*barão verdadeiro e puro-sangue; desapontamento chapado e solene; o branco importuno das louras e o branco terso, duro, marmóreo das ruivas; um barco sério e sisudo; substancial e benfazeja traquitana*). Este tipo de qualificação ou determinação

tem o seu precursor remoto no paradoxo petrarquista, de Camões por exemplo, mas presta atenção a uma variedade de planos de percepção e de experiência em geral que, anteriormente, só Tolentino entre nós soubera conjugar. Eça de Queirós virá a amadurecer o processo com uma mais metódica assimilação da ironia de toda a tradição literária europeia, eliminando todo o peso morto setecentista e toda a cenografia romântica de que Garrett tanto sorri, mas sem deixar de aí tropeçar a cada passo. Outros aspectos curiosos deste vaivém no estilo de Garrett podem surpreender-se, por exemplo, na hipálage, ora de tradição clássica (*pálidos dedos*), ora já pós-tolentiniana e pré-queirosiana (*profundo e cavo filósofo*); e em efeitos de rima, aliteração ou repetição que já pouco têm que ver com a anáfora e o paralelismo da oratória vieiriana, porque esboçam as recorrências, os ritmos sabiamente leves de Eça (*boquinhas gravezinhas e espremidinhas; dor tão resignada, mas tão desconsolada, nua e nula; e, tendo feito o seu feito, fugiram; o coração humano é como o estômago humano*). Especialmente de notar o efeito conseguido pela adjectivação que combina a expressividade fonética com a sinestesia: *estridor baco e breve dos gatilhos*.

O *Arco de Sant'Ana*, onde se evoca o Porto feudal e se narra uma revolta popular germinada nos mesteirais da cidade contra o senhorio feudal do bispo, tem por ponto de partida, como o *Alfageme*, um relato de Fernão Lopes. Dentro das concepções românticas, Garrett procurou também aqui evocar costumes e tradições desaparecidas. Mas não é esta a única semelhança com o *Alfageme*: a pretexto da história, ambas as obras estão endereçadas à actualidade. No prefácio do *Arco de Sant'Ana* afirma-se de modo claro o propósito de combater a reacção cabralista, particularmente sob o aspecto clerical. Nesse prefácio, notável de lucidez, apontam-se as implicações políticas e sociais de certo historicismo romântico: «Com romances e com versos fez Chateaubriand, fez Walter Scott, fez Lamartine, fez Schiller, e fizeram os nossos também, esse movimento reaccionário, que hoje querem sofismar e granjear para si os prosistas e calculistas da oligarquia». O «feudalismo, que não inspirava senão horror ao homem do século XIX, começou a excitar-lhes a admiração; o monaquismo, que era aborrecido e desprezado, obteve dó e compaixão». O romance contrapõe à evocação «passadista» do passado uma intenção polémica democrática. O que, porém, Garrett faz, sobretudo, é uma crítica aos diversos grupos e instituições políticas do seu tempo. A oligarquia política então dominante está representada no bispo e seus acólitos, particularmente em Pêro Cão, cobrador dos impostos senhoriais; o Parlamento, acobardado, que atraiçoa os seus mandatários, vem personificado nos atarantados juízes da cidade; o povo, justamente revoltado, mas disperso e manobrável pelos oportunistas, como já aparecera no *Alfageme*,

encarna nos mesteirais do Porto. Já notámos que o cabecilha da insurreição é afinal um nobre que se ignora como tal.

A obra vive também do estilo vivo e plástico do autor, do seu *humour* original, a pairar em algumas cenas e em constantes digressões. Como no teatro, as personagens agem segundo uma psicologia elementar, os sentimentos são leves e superficiais, sem dar lugar (a não ser no Bispo) a intensos conflitos; e o amor aparece sob a forma optimista de alegre preparação para o matrimónio, como no *Alfageme* aparecera sob a forma de plácida vida matrimonial. E em ambas as obras tudo acaba burguesmente bem.

Com esta rudimentaridade de dimensão psicológica contrasta a novela das *Viagens*: dir-se-ia que entre as duas obras se abre a mesma distância que separa o *Frei Luís de Sousa* do *Alfageme* ou de *Um Auto de Gil Vicente*.

A efabulação aparece por entre a ramagem das impressões de viagem e digressões de toda a ordem de que são feitas as *Viagens na Minha Terra*, segundo o modelo da *Viagem Sentimental* de Sterne (1787) e da *Viagem à roda do meu quarto* de Xavier de Maistre (1795). Pode reduzir-se à história sentimental de um rapaz que se apaixona de um modo sucessivo ou simultâneo, mas intenso, por várias mulheres, e se sente incapaz de estancar este constante fluir do seu desejo, de fixar e estabilizar a sua personalidade afectiva. O herói *quer* sinceramente continuar fiel pelo coração ao seu amor precedente, *quer*, sentindo-se à deriva num fluir sentimental incessante, deitar a mão a uma corda de salvação. Mesmo nos momentos de delírio febril causados por uma grave ferida em combate, esse querer sentimental se manifesta subconsciente ao apertar com força uma recordação oferecida pela mulher que, dizia ele, «ainda amava». O diálogo de Carlos e Georgina, quando ele recuperava a consciência, é notável como revelação deste conflito íntimo. Carlos pretende convencê-la da sua fidelidade, e quando Georgina, compreendendo a situação, lhe diz que já não o ama, ele reage como se se sentisse perdido, mas vê-se que esta reacção desesperada é um tributo póstumo, um inconsciente castigar-se a si próprio, como o culto contrito que Telmo Pais prestava à memória de D. João de Portugal. A mentira mistura-se à verdade de maneira inextricável.

Ninguém, antes de Garrett, na ficção portuguesa, entrara tão subtilmente na análise do que há de convencional, fictício ou autêntico na vida sentimental, na confusão de verdade e de mentira, de vida actual e de sobrevivência que é o todo afectivo de cada indivíduo; e ninguém pôs em termos tão agudos o problema do desgarrar da personalidade na mudança de tudo, ligando-o, ao mesmo tempo, ao cepticismo superveniente a uma causa generosa que degenera: Carlos descrê de um seu amor verdadeiro, ao mesmo tempo que descrê da revolução

que substitui o domínio do frade pelo do barão capitalista do Constitucionalismo, preparando-se ele próprio para a comédia da vida social com o futuro triunfo político desse liberalismo mistificado.

A novela remata, com efeito, por uma carta em que o protagonista desfibra, em tom vário, a situação sentimental. Aí se confessa moralmente desqualificado: «Eu, sim, tinha nascido para gozar as doçuras da paz e da felicidade doméstica... mas não o quis a minha estrela. Embriagou-se da poesia a minha imaginação e perdeu-se». Na guerra fugira a oportunidade desejada de morrer com uma bala; mas escolheria outro modo de morte: o cepticismo: «Creio que me vou fazer homem político, falar muito na Pátria com quem não me importa, ralhar dos ministros que não sei quem são, palrar dos meus serviços que nunca fiz por vontade; e — quem sabe — talvez darei por fim em agiota, que é a única vida de emoções para quem já não pode ter outra».

Esta corajosa apreensão da realidade psicológica comunica-se-nos em *Viagens* por meio de situações e diálogos; é flagrante a sua estrutura teatral, e nunca porventura o instrumento do diálogo garrettiano, onde se exterioriza o que se diz e o que se não diz, onde se captam as reservas mentais, onde as palavras deixam ver a sinceridade e fingimento combinados ou sucessivos, revelou como aqui os seus múltiplos recursos.

A lírica de Garrett

A autêntica poesia vai nascer em Garrett desta veia romântica da confissão. Vimos que os primeiros versos reunidos na *Lírica de João Mínimo* mal saem da mediocridade arcádica. A ênfase, a declamação, os recursos retóricos arcádicos suprem a falta de vibração lírica. O amor é um simples tema de exercícios literários, aliás destituídos de qualquer originalidade. Há uma ou outra nota de chalaça filintista (é o caso da fábula de *O Galego e o Diabo*).

O próprio Garrett dá-se conta deste formalismo, e escreve no prefácio do 2.º volume dos seus versos, referindo-se à *Lírica de João Mínimo*:

> «Fala de amor o poeta... Sim, fala; e há Délias e há Lílias, e há flores e há estrelas, e há beijos e há suspiros, e há todo esse estado maior e menor de um exército de paixões que sai a conquistar o mundo no princípio da vida de um rapaz de alma, de fogo, de exuberante energia e veemência de sangue. Mas esse exército é todo de parada, forma bem na revista — em travando peleja séria há-de fugir, porque é boçal e não o anima nenhum sentimento verdadeiro e tenaz. Vê-se o poeta através do amante: falso amor e falsa poesia!»

Garrett falava assim porque já então entrara na sua segunda fase poética, muito mais intensa, cristalização de uma dramática experiência amorosa. As *Flores sem Fruto* e, mais ainda, as *Folhas Caídas* cristalizam esta experiência. As *Flores sem Fruto* representam uma transição; há aí muita poesia arcádica em metros variados, mas também alguns temas comuns às *Folhas Caídas*, tratados num novo estilo, em que o eruditismo arcádico cede o lugar a uma coloquialidade valorizada, e em que as formas de modelo clássico são substituídas por estrofes e rimas mais próximas da simplicidade popular, como a quadra e a redondilha. E há também os primeiros rebates do amor-paixão, que será o tema absorvente das *Folhas Caídas*.

Este último livro representa uma novidade na poesia portuguesa (se descontarmos alguns poemas atrás aludidos de José Anastácio da Cunha, um ou outro fragmento de Bocage) pelo individualismo exacerbado e até exibicionista, juntamente com um ar de confidência que na época desafiou o escândalo; pela intensidade e veemência da emoção amorosa, tão bem imediatizada; e enfim pela apropriação à poesia da fala íntima, levando a termo a evolução já visível nas *Flores sem Fruto*.

Muitos dos poemas incluídos nas *Folhas Caídas* inserem-se em situações (no sentido dramático), são fragmentos de diálogo em que percebemos nitidamente a presença do interlocutor, embora não ouçamos a sua fala: é o caso do famoso *Adeus*! Estão, por outro lado, cheios de referências a circunstâncias biográficas: as menções frequentes da «luz» e da «rosa» roçam pelo título e pelo nome da viscondessa da Luz, D. Rosa de Montufar; a «cruz» também frequentemente mencionada tem origem no nome de Maria Kruz Azevedo.

Esta circunstancialidade, por vezes carecida de um comentário biográfico, compromete, por isso, o essencial da obra, embora constituísse na época um motivo de êxito. O interesse biográfico nem sempre coincide nas *Folhas Caídas* com o interesse estético. O dramatismo das poesias «de situação» mostra, por outro lado, a força do pendor dramático de Garrett, nele muito mais considerável e interessante que o pendor lírico. Alguns poemas líricos, no entanto, se salvam neste curioso subjectivismo de quem se vê sempre em cena.

Trata-se de uma poesia suspirada ou gritada, em que se traduzem geralmente com simplicidade inteiriça e por vezes frenética o desejo, a volúpia, o remorso, o ciúme, a dor da separação. A reflexão raramente e pouco distancia o autor dos seus sentimentos. Sem dúvida Garrett tem o gosto das oposições: a oposição entre o amor que eleva e o amor que rebaixa (*Eu tinha umas asas brancas; Anjo és*); a oposição entre o Amar e o bruto Querer, que no fundo se encarece à luz do «demoníaco» byroniano (*Não te amo*); mas trata-se de temas

muito estereotipados de um nível de reflexão muito elementar (se a compararmos por exemplo com a dos melhores poemas quinhentistas). Não é aí que deve buscar-se o interesse perdurável da lírica de Garrett, antes, de preferência, na expressão audível, admiravelmente rítmica e de sabor popular de temas muito correntes (*Suspiro que nasce d'alma*), ou na tensão dramática de certos poemas de «situação» (*Adeus*!).

Mas há, além disto, certos achados em algumas composições que ganham maior relevo à luz da evolução posterior da poesia. Assim, no poema *Os Cinco Sentidos*, em que o autor procura transpor o clímax da volúpia sensual, encontramos um processo de imaginação sinestética que preludia o simbolismo. Outros aspectos precursores do simbolismo são o uso da aliteração, da assonância (em vez da rima consoante) e da rima interna, e ainda a polivalência de significados da *Barca Bela*.

Há, em suma, no poeta Garrett da fase final um misto de confissão e de teatralidade. O poeta, como Carlos das *Viagens*, gosta de se apresentar sob a forma de um homem fatal perseguido por remorsos, e alternativamente como vítima sem remédio da mulher fatal, com ela despenhado no abismo da perdição (*Anjo és*). Exibicionismo aliás característico dos poetas eróticos românticos da linhagem de Byron e Musset.

Sob o aspecto métrico, Garrett abandona definitivamente nas *Folhas Caídas* o verso branco arcádico e as formas clássicas; manifesta preferência pela redondilha em estrofes regulares, de rima emparelhada, alternada ou cruzada (quadras, sextilhas, estrofes de sete e oito versos). Estas formas eram correntes entre os românticos espanhóis, e não representavam também novidade em Portugal: o *Trovador* é sete anos anterior à primeira edição das *Folhas Caídas*; mas a poesia ultra-romântica não passava, como veremos, de uma desmaiada retórica já feita de clichés. As *Folhas Caídas* são-lhe imensamente superiores em originalidade, em vibração de vida vivida, na crispação comunicável de um gozo que é também uma dor — e, resumindo, em invenção literária.

Bibliografia

1. Textos

Há uma ed. popular das *Obras Completas*, prefaciada e dirigida por Teófilo Braga, 1904, de que se fez uma impressão ilustrada em 2 grandes vols., e outra em 28 vols Existem, além destas, numerosas ed. das principais obras de Garrett. Damos a seguir a lista das primeiras ed e reed alteradas por Garrett:

- *Retrato de Vénus*, Coimbra, 1821
- *Catão*, Lisboa, 1822, Londres, 1830 (refundida), Lisboa, 1840 (outra ed 1845) *D Branca*, Paris, 1826 (reed 1854).
- *Camões*, Paris, 1825 (outras ed em vida de Garrett: 1839, 1844, 1854)
- *Adozinda*, Londres, 1828 (reed. com o vol 1 ° do *Romanceiro*).
- *Lírica de João Mínimo*, Londres, 1829; Lisboa, 1853.
- *Da Educação*, Londres, 1829
- *Um Auto de Gil Vicente* (com a *Mérope*), Lisboa, 1841
- *O Alfageme de Santarém*, Lisboa, 1842
- *Romanceiro*, 1, Lisboa, 1843 (reed 1853),11, 1851,111, 1851
- *Frei Luís de Sousa*, Lisboa, 1844. Ed crítica baseada em manuscritos por Rodrigues Lapa, Seara Nova, 1943, reed 1964
- *Flores sem Fruto*, Lisboa, 1845
- *O Arco de Sant'Ana*, 1, Lisboa, 1845, 11, 1850 (reed em 1851 e 1852)
- *D Filipa de Vilhena*, Lisboa, 1846
- *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, 1846; há uma reed. de 1964, Lisboa, com introd e notas de Augusto da Costa Dias, que reproduz o texto da 1 ª ed., acrescida de emendas inéditas do autor em exemplar seu
- *A Sobrinha do Marquês*, Lisboa, 1848 (juntamente com *As Profecias do Bandarra* e *Um Noivado no Dafundo*)
- *Memória Histórica de José Xavier Mouzinho da Silveira*, Lisboa, 1849
- *Folhas Caídas*, 1853, reed *Flores sem Fruto/Folhas Caídas*, com texto fixado, variantes, notas e introd de R. A Lawton, PUF, Paris, 1975
- *Fábulas e Folhas Caídas*, 1853
- *Discursos Parlamentares e Memórias Biográficas*, Imp Nacional 1871.
- *Política, Reflexões e Opúsculos, Correspondência Diplomática*, Lisboa, 1904
- *O Roubo das Sabinas*, ed crítica, com fac-símile, introd e notas de Augusto da Costa Dias, 1968, de um poema inédito da juventude
- *Cartas de amor à viscondessa da Luz*, coord e notas de J. Bruno Carreiro, Lisboa, s/d
- *Portugal na Balança da Europa*, ed moderna, Livros Horizonte, Lisboa
- Há uma ed recente da *Lírica Completa* na col «Bab», Lisboa, e outra de *Obras* que inclui inéditos, 2 vols., Porto, 1963
- *Magriço ou os Doze de Inglaterra*, ed de acordo com o manuscrito encontrado na Biblioteca Nacional de Lisboa (col. Carnotense, n.° 51), org. e apresentada por Alberto Pimenta, Edições 70,

Lisboa, 1978 (Fragmentos de 6 cantos deste poema satírico que tem o cunho acentuadamente antimonástico e libertino de *O Roubo das Sabinas.*)

- *A Polémica sobre «O Retrato de Vénus»*, introd. de Maria Antonieta Salgado, IN-CM, 1983 (Além da polémica, sobretudo com J Agostinho de Macedo, de textos do processo judicial movido, da pastoral que excomunga os leitores, contém o poema, notas e um ensaio anexo de Garrett sobre a história da pintura, recensão de Ofélia Paiva Monteiro em «Colóquio/Letras», 84, Março 1985)
- *Poesias Dispersas*, org , fixação do texto, pref e notas de Augusto, M Helena e Luís Augusto Costa Dias, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, 1984
- Além da ed global de *Obras*, 1839-1877, há ainda a de *Obras Completas*, dir e pref por Teófilo Braga, 2 vols , Lisboa, 1904, os 2 vols de *Obras* de Lello e Irmão, 1963, e ainda *Obras Completas*, dir por J do Prado Coelho, Parceria A. M Pereira, 1972
- Para pormenores bibliográficos, ver as obras de Ferreira de Lima, Teófilo Braga e Ofélia M C Paiva Monteiro

2. Antologias

- *Doutrinas de Estética Literária*, pref e notas de Agostinho da Silva, col «Textos Literários», 1938
- *Camões e D Branca e Folhas Caídas e outros poemas*, ambos com introd , selec e notas de António José Saraiva, col «Clássicos Portugueses»
- *Discursos Parlamentares*, introd de Manuel Mendes, col «Saber»
- *Romanceiro*, introd , selec e notas de A. do Prado Coelho, Lisboa, 1962
- *Viagens na Minha Terra*, col «Textos Literários», apres e crítica de Alberto Carvalho, e *Folhas Caídas*, *ibidem*, apres e crítica de Paula Morão, 1979

3. Estudos

- Amorim, Gomes de *Garrett Memórias Biográficas*, 3 vols., Lisboa, 1881-83 Principal fonte para a biografia de Garrett
- Braga, Teófilo *Garrett e o Romantismo*, Lisboa, 1903, *Garrett e os Dramas Românticos*. Lisboa, 1905, com bibliografia Estes dois estudos constituem, no conjunto, o mais completo estudo literário sobre Garrett Teófilo deu deles uma súmula no pequeno vol *Garrett e a sua Obra*, que serve de introd à ed popular de 1904
- Lima, Henrique Campos Ferreira de cap sobre Garrett na *História Ilustrada da Literatura Portuguesa*. Do mesmo autor há diversos estudos biográficos e bibliográficos com interesse sobre Garrett, de que apontamos os *Estudos garrettianos*, Porto, 1923
- Rocha, Andrée Crabbé *O Teatro de Garrett*, Lisboa, 1940; 2.ª ed , Coimbra, 1954
- Picchio, Luciana Stegagno *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969, e *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Roma, 1969
- Cidade, Hernâni *Século XIX*, col. «Ensaio», 1961
- Saraiva, António José. *A Evolução do Teatro de Garrett*, e *O Conflito Dramático na Obra de Garrett*, nos vols 1.° e 2.° de *Para a História da Cultura em Portugal*, Lisboa, 1961
- Salgado, Júnior António. *«Romeiro, Romeiro! Quem és tu?»*, sep. da «Lusíada», Porto, 1956.
- Gentil, Georges Le: *Almeida Garrett, un grand romantique portugais*, 1927
- Antscherl, Otto *J. B. de Almeida Garrett und seine Beziehungen zur Romantik*, Heidelbergue, 1927

- Simões, João Gaspar *Garrett: Quatro Aspectos da sua Personalidade*, Porto, 1954.
- Sáfady, Naief: «Folhas Caídas», *A Crítica e a Poesia*, Assis, São Paulo, 1961
- Lawton, R. A. *Almeida Garrett, l'Intime Contrainte*, Paris, 1966.
- Monteiro, Ofélia Milheiro Caldas Paiva: *A Formação de Almeida Garrett*, 2 vols , 936 pp., Coimbra, 1971 (Estudo fundamental acerca da formação adolescente e juvenil, emigrações, evolução ideológica e literária de Garrett até à sua maturidade dos anos de 1840, tendo em conta, entre outros dados inéditos ou dispersos, os manuscritos do espólio inventariado e legado à Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra por H. C. Ferreira de Lima.) *Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett*, «Colóquio/Letras», 30, Março 1976, pp. 23-29; *Uma peça inédita da juventude de Garrett. «Os Namorados Extravagantes»*, in «Revista de História de Portugal», III, 1968-72, Coimbra, pp. 265-320; *Viajando com Garrett pelo Vale de Santarém. Alguns elementos para a História da novela de Carlos e Joana*, Actas do V Congresso Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, vol. IV, 1966
- Mourão-Ferreira, David três ensaios sobre Garrett reunidos em *Hospital das Letras*, Lisboa, 1966.
- Oliveira, Luís Amaro: *Realização didáctica do «Frei Luís de Sousa»*, Porto, 1967
- Mendes, João três artigos em «Brotéria», 87, fascs 10, 11 e 12 (Out., Nov., Dez., 1968), e *Literatura Portuguesa III*, Verbo, 1979, pp. 29-110
- França, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal*, Livros Horizonte, I e II vols., s/d
- Coelho, Jacinto do Prado vários ensaios sobre Garrett reunidos em *Problemática de história literária*, Lisboa, 1961, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969, e *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, Lisboa, 1976 Em *Afecto às Letras* (homenagem a J. do Prado Coelho) há estudos sobre as *Viagens na Minha Terra*, de Álvaro Pina, Anabela Rita, Ofélia Paiva Monteiro e Paula Morão, e um estudo sobre *Frei Luís de Sousa* de M. Leonor Machado de Sousa.
- Martins, José V. de Pina. *Almeida Garrett (1799-1854): O Homem e a Obra*, in *Cultura Portuguesa*, Verbo, Lisboa, 1974, pp 197-216
- Entre as apreciações críticas é importante considerar as de Herculano, em artigo datado de 1839 e publicado por Teófilo Braga no vol. cit. *Garrett e a sua Obra*; de Ramalho Ortigão no vol *Quatro Grandes Figuras Literárias*; e de João Gaspar Simões em *Garrett, quatro aspectos da sua personalidade*, ed. do Ateneu Comercial do Porto, 1954
- Há uma biografia romanceada por Oliveira, José Osório de *O Romance de Garrett*, Porto, 1935
- Entre a bibliografia relacionada com o centenário da morte de Garrett, destaquemos o n.º especial de «Vértice» (n.º 135, Dezembro de 1954) e o da página cultural de «O Comércio do Porto», reproduzido no vol *Estrada Larga — 1*, Porto Editora, e o vol *Comemoração do 1.º Centenário do Visconde de A. Garrett*, ed Ministério da Educação Nacional, 1959
- Na colectânea *Estética do Romantismo em Portugal*, ed do Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, Lisboa, 1974, há três importantes artigos, de R. A. Lawton, Eduardo Lourenço e Maria Alzira Seixo, sobre aspectos da obra de Garrett.
- Lopes, Óscar: *De «O Arco de Sant'Ana» a «Uma Família Inglesa»*, in *Álbum de Família*, ed. Caminho, Lisboa, 1984, pp. 11-26.
- Ferraz, M. de Lourdes *A Ironia Romântica*, IN-CM, 1987, que foca *Viagens na Minha Terra*
- Reis, Carlos: *Introdução à Leitura de «Viagens da Minha Terra»*, Almedina, Coimbra, 1987; *Literatura Moderna e Contemporânea*, Universidade Aberta, 1989
- *Introdução à Leitura das «Viagens na Minha Terra»*, 3.ª ed., Almedina, Coimbra
- Carlos Reis/Maria da Natividade Pires, *História Crítica Portuguesa* (O Romantismo), Verbo, 1989 (selecção de doutrinários e críticos, com breve introdução, tem antologia).

- Machado, Álvaro Manuel. *As Origens do Romantismo em Portugal*, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, *Les Romantismes en Portugal, Modèles Étrangers et orientations nationales*, Paris, Centro Cultural Português, 1986.
- Buescu, Helena Carvalhão: *Incidência do Olhar: Percepção*, Caminho, 1990 (estudos de Literatura Comparada Europeia, que se refere a Garrett, Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco).

Capítulo III

ALEXANDRE HERCULANO

Nado e criado em plena derrocada do velho Portugal, Herculano, diferentemente de Garrett, formou-se todo dentro do Romantismo. É de entre as personalidades do primeiro Romantismo português aquela que, pela formação e pela audiência que alcançou junto do público, representa o movimento romântico de um modo mais espectacular e persistente.

Vida e obras

Alexandre Herculano de Carvalho Araújo (n. Lisboa, 1810-03-28 — f. Vale de Lobos, 1877-09-13) era filho de um modesto funcionário administrativo, descendente de comerciantes e de pedreiros, depois mestres-de-obras. Preparou-se no colégio dos Oratorianos para matricular-se na Universidade, mas a morte do pai obrigou-o a desviar-se para um curso mais utilitário e rápido com vista a um emprego no funcionalismo: a Aula de Comércio e o curso de Diplomática. A sua formação cultural realizou-se na época incerta que sucede às Invasões: tinha 10 anos quando se deu a Revolução de 1820. As fronteiras portuguesas estavam então abertas às influências exteriores, e Herculano pôde na adolescência iniciar-se em escritores como Schiller, Klopstock, Chateaubriand. As suas tendências literárias precocemente manifestadas põem-no em contacto com Castilho, dez anos mais velho, com representantes da geração de Bocage, abrem-lhe entrada nos salões da marquesa de Alorna, figura saliente, como vimos, no movimento pré-romântico em Portugal.

Em 1831 compromete-se na revolta do 4 de Infantaria, escapando à matança dos insurrectos que a liquidou, e vê-se obrigado a fugir para Inglaterra. A sua situação como emigrado é a de um soldado desconhecido, quando Garrett já se tornara uma personalidade; e, contraria-

mente a Garrett, parece ter trazido de Inglaterra recordações amargas, sendo, ao invés, a França o país que lhe abriu horizontes: frequentou estudiosamente a biblioteca de Rennes, e talvez date desta época a sua iniciação em Thierry, Guizot, Vítor Hugo e Lamennais, cujas influências lhe viriam depois a marcar profundamente a obra.

Regressou a Portugal como soldado da expedição de D. Pedro, e tomou parte em combates e acções militares. Mas já então colabora em trabalhos de reforma cultural relacionados com a revolução. Organizou a biblioteca pública do Porto com fundos retirados das bibliotecas monásticas ou miguelistas, incluindo a de um irmão de Garrett. Em 1835, no *Repositório Literário*, do Porto, tenta a primeira teorização portuguesa do Romantismo, aliás inserida em preocupações dominantes de reforma pedagógica.

A Revolução de Setembro de 1836 trouxe o moço escritor para a notoriedade: demitiu-se, como protesto, do seu lugar de bibliotecário, e em Lisboa, para onde veio, publicou contra os novos governantes um folheto a *Voz do Profeta*, no estilo grandiloquente das *Paroles d'un croyant* de Lamennais, pouco antes traduzidas por A. Feliciano de Castilho. Este começo de nomeada literária é logo continuado com o seu trabalho n'*O Panorama*, jornal de que assumiu a direcção em 1837. Neste semanário enciclopédico ilustrado, editado pela Sociedade Promotora de Conhecimentos Úteis, dirigido a um largo público, fez Herculano aparecer narrativas históricas e alguns estudos eruditos. Do mesmo ano data a primeira edição das *Poesias*, sob o título A *Harpa do Crente*. O seu modo de vida é nesta época o jornalismo: acumula a direcção de *O Panorama* com a redacção de *O Diário do Governo*; mas consegue libertar-se desta situação em 1839, obtendo o lugar de director das bibliotecas reais das Necessidades e da Ajuda, cargo directamente dependente de D. Fernando, rei-consorte.

Politicamente, Herculano alinhava no partido cartista ou conservador, embora na sua ala esquerda; nessa qualidade foi deputado à legislatura de 1840, onde apresentou um plano de ensino popular. Mas logo se desinteressou da vida parlamentar. Aderiu à moderada Constituição de 1838, desaprovou o golpe de Estado de Costa Cabral que restaurava a Carta, e remeteu-se à actividade literária e científica.

É durante o período do cabralismo que Herculano realiza a parte mais considerável da sua obra literária. Faz sair, n'*O Panorama*, *O Bobo* (1843), o *Eurico* e o *Pároco da Aldeia* (1844); as *Cartas sobre a História de Portugal* (1842); os *Apontamentos para a História dos Bens da Coroa e Forais* (1843-44) e alguns outros escritos que em parte reunirá nas *Lendas e Narrativas* (1851) e nos *Opúsculos* (1.º volume 1872). O 1.º volume da *História de Portugal* aparece em 1846, no ano da Maria da Fonte, de que Herculano, então identificado com o Paço, parece bem alheado. O 2.º volume da História sai em 1847, e o terceiro em 1850, quando já o 1.º despertava violenta reacção nos meios clericais. Da mesma época são os 2 volumes de *O Monge de Cister* (1848).

O ano de 1850 é marcado pela polémica da batalha de Ourique. Atacado na imprensa e inclusive por pregadores no púlpito, Herculano riposta em *Eu e o Clero*, carta dirigida ao Patriarca de Lisboa, em cartas ao redactor de *A Nação* e no opúsculo *Solemnia Verba*. Interrompe a *História de Portugal* para se ocupar de uma obra mais directamente relacionada com a política de intolerância religiosa, a *Da da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal — Tentativa Histórica*, 1.ª edição 1854-55-59 (2.ª edição revista, com o título de *História da Origem...* e sem a caracterização de *Tentativa Histórica*, 1864-67-72).

Dera-se entretanto o golpe de Estado da Regeneração, cujo carácter apontámos no capítulo anterior. Herculano, acompanhando aliás a própria corte e o rei-consorte D. Fernando,

abandona então a neutralidade política, colabora na formação do novo governo e prepara para ele projectos de reforma social (lei sobre os vínculos). Mas os amigos de Herculano são forçados a abandonar o governo, e ele entra em oposição ao ministério, cuja principal figura era Rodrigo da Fonseca Magalhães, secundado por Fontes Pereira de Melo. Funda sucessivamente os jornais *O País* (1851) e *O Português* (1853), onde desenvolve uma intensa actividade polémica contra o referido ministério, e concorre em 1853 como membro da oposição às eleições municipais de Belém, de que vem a ser eleito presidente da Câmara. No exercício deste cargo, entra em 1855 em conflito com o ministro do Reino.

Tudo isto e a elaboração da *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição* prejudicam o andamento da *História de Portugal*, cujo 4.° e último volume sai com atraso em 1853. Neste ano e no seguinte, encarregado de recolher elementos para a colecção *Portugaliae Monumenta Historica*, realizou uma viagem na Província, onde recebeu provas lisonjeiras do seu prestígio nacional e onde se viu obrigado a entrar de novo em conflito com o clero, que se opunha à transferência para a Torre do Tombo de documentos em vias de extravio ou destruição. É durante a mesma viagem que o espectáculo da miséria das freiras de Lorvão lhe inspira uma carta humanitária; já antes pugnara a favor de velhos monges egressos. Novo conflito com o ministro do Reino (o mesmo Rodrigo da Fonseca), provocado pela nomeação para a direcção da Torre do Tombo de um funcionário acusado do desvio de livros, justifica a sua ostensiva interrupção do trabalho da *História*, em 1856. A actividade do polemista e do homem público prevalece então sobre a do historiador. É um dos fundadores do Partido Progressista Histórico, que concorre às eleições pela primeira vez em 1856. Ataca vigorosamente a Concordata de 1857 com a Santa Sé, que restringia os direitos do padroado português na Índia; no ano seguinte combate pela pena e pela palavra, em comícios de que é animador, as tentativas para a introdução em Portugal das Irmãs de Caridade, em contravenção da legislação antimonástica então vigente; participa na redacção do 1.° Código Civil português (1860--65), tendo proposto a introdução do casamento civil ao lado do religioso, o que deu origem a uma polémica em que Herculano tomou parte com os artigos depois reunidos no volume *Estudos sobre o Casamento Civil* (1865), logo posto no Índex romano. Em 1859, com o produto dos seus trabalhos literários, adquire uma quinta em Vale de Lobos, onde passa algumas temporadas, sem largar a posição de bibliotecário real. Em 1866 casa com uma senhora de quem se enamorara na juventude e com quem interrompera o noivado alegando que o matrimónio era incompatível com a vida literária. A história de Eurico, que trocara Hermengarda pelo celibato monacal, parece ser a idealização desse amor juvenil. Instala-se na quinta, e sem abandonar os trabalhos em curso, como a publicação dos *Portugaliae Monumenta Historica*, dedica-se intensamente à agricultura, actividade que fora sempre da sua predilecção. Declara--se retirado da literatura; sem embargo disso, edita os *Opúsculos* (1.° volume 1872); mantém uma activa correspondência literária; intervém em polémicas, como a travada à volta das Conferências Democráticas (1871) e a respeitante à emigração (1874). Em cartas ao padre lazarista Barros Gomes (1876) ataca novamente o «Ultramontanismo», isto é, a orientação anitiliberal do Vaticano consagrada no concílio de 1869, que estabelece a infalibilidade do Papa. Pensava mesmo prosseguir a *História de Portugal*, tendo, segundo parece, reunido os materiais para o 5.° volume.

No seu retiro dos últimos anos, Herculano encontrou-se rodeado de extraordinário prestígio, detentor, segundo a expressão de Teófilo Braga, de um verdadeiro poder espiritual nacional, para o que contribuía a sua atitude coerente e combativa a partir de 1850 e o ter-se posto

inteiramente à margem dos cambalachos políticos e financeiros da Regeneração. Contrariamente a numerosos outros intelectuais seus contemporâneos (Garrett, Castilho, Camilo, etc.), recusou todas as distinções honoríficas que lhe foram oferecidas. O seu falecimento, em 1877, deu lugar a uma grande manifestação nacional de luto.

Herculano e a poesia romântica

Herculano dizia, na sua fase de maturidade, que fora poeta até aos vinte e cinco anos. Na realidade data de 1849 o seu último poema, *A Cruz Mutilada*, mas a parte mais importante das sua poesias foi publicada em 1838 sob o título *A Harpa do Crente*.

Desde as primeiras produções conhecidas, a poesia de Herculano insere-se em pleno ambiente romântico. A mais antiga composição, *Semana Santa*, procura erguer-se a uma solenidade de profeta bíblico visionando a catástrofe para os tiranos e as turbas envilecidas, e exaltando a identificação dos ideiais cristãos e dos liberais («Creio que Deus é Deus e os homens livres»). O gosto da balada romântica de terrível punição fantasmagórica está representado por duas versões de Buerger (*Lenore*, *O Caçador Feroz*) e por uma imitação congénere de inspiração inglesa (*A Noiva do Sepulcro*).

Herculano nunca se afastou do tipo de poesia definido na sua mais antiga composição conhecida: uma meditação a propósito de uma paisagem, de um facto, de um monumento ou de ruínas como a da *Cruz Mutilada*; reflexões muito explícitas sobre a morte, sobre Deus, sobre a liberdade, sobre o contraste entre a transitoriedade humana e a eternidade que a transcende. Estas meditações têm por testemunha uma paisagem, que infunde o sentimento da infinidade e da solidão: a imensidão oceânica e celeste e o mosteiro abandonado da Arrábida, uma tempestade, o sol-poente, a noite; uma cruz, símbolo da divindade esquecido pelos servos que resgatara. Há também visões sobrenaturais, como quando na *Semana Santa* o poeta vê, para lá da cúpula do templo, tornada transparente, abrir-se a majestade terrível dos céus, donde Deus desce por entre os coros celestiais, a julgar os mortos que se levantam erguendo as lajes. Todas as poesias de Herculano, como veremos, tendem para problemas morais ou sentimentais: a paisagem, como as próprias atitudes emotivas, servem de veículo a meditações filosóficas, morais, religiosas ou outras. Falta a esta poesia o lirismo confessional. Em troca abundam a reflexão e o testemunho.

Salientemos de entre o conjunto os poemas que se referem à guerra civil e ao exílio. É um dos raros testemunhos poéticos da grande crise social da instauração do liberalismo no nosso País; ecoam a actualidade histórica de um modo directo. A saudade do Poeta no desterro é carnal e tocante, com a evocação directa da terra natal, das suas árvores e do seu rio, do pai, do cemitério:

«Meu pobre Portugal, hei-de chorar-te!»

O poeta detém-se por um momento a objectar que tal saudade é absurda sob o ponto de vista religioso e moral, porque o templo de Deus é o mundo e porque o homem livre em todo o lugar tem uma pátria. Mas o coração do desterrado não se dobra à reflexão porque mesmo o amor por Deus:

nasce, cresce, vigora-se enredado
com os beijos de mãe, com sorrir meigo
de nossos pais e irmãos; ensina-o a tarde,
o pôr do sol da nossa terra, o choupo
da nossa fonte, o mar que manso geme,
nosso amigo de infância em praia amiga.

É com este mesmo concretismo, aliás mais intencional do que efectivo, que o poeta procura evocar a guerra civil nos seus horrores e idealizar a família burguesa mediana.

Neste conjunto de poemas (*O Soldado, A Vitória e a Piedade, Tristezas do Desterro, O Mosteiro Deserto, A Volta do Proscrito*) Herculano atinge a sua melhor poesia distinguindo-se pela mensagem testemunhal de todos os poetas românticos portugueses.

Semelhantemente a Vítor Hugo, Herculano atribui à poesia uma função pública, doutrinária e intervencionista, e tenta também dar através dela expressão à contemporaneidade, versando temas de interesse político, social e religioso. Interessam-lhe predominantemente questões como a apologia do Cristianismo contra a irreligião iluminista (*A Semana Santa, A Cruz Mutilada*); a responsabilidade do clero monástico na guerra civil; o apoio à legislação antimonástica (*O Mosteiro Deserto*); o perdão para os vencidos da guerra (*A Vitória e a Piedade*). O amor quase não tem lugar na poesia de Herculano.

Formalmente, ela justapõe o discurso solene e retórico insistindo num vocabulário evocativo do belo horrível, apocalíptico ou sepulcral, preferindo circunlóquios eufemísticos, e até certos recursos clássicos como o hipérbato, à expressão directa de ideias e factos. A fantasia manifesta-se num paisagismo visionário de tempestades ou ruínas ou na sugestão dos mistérios da religião e da morte. É certo que, entre a grandiloquência profética (ou à Klopstock) e a

factualidade, faltam ao estilo poético de Herculano as imagens transfiguradoras do esquema conceptual. Isto não anula, todavia, o poder comunicativo desta obra, que teve grande influência na geração de 70 e que despertou, em especial, a vocação poética de Antero de Quental.

Quanto à versificação, predominam em Herculano a estrofe livre em verso branco, segundo a tradição arcádica, e a quadra, sobretudo em redondilha. Pode considerar-se romântica a diversidade métrica dos seus poemas longos.

Herculano romancista

Herculano introduziu em Portugal o novo género do romance consagrado por Walter Scott, o romance histórico. Garrett veio em segundo lugar porque o *Arco de Sant'Ana*, embora começado, como vimos, no Porto, durante o cerco, só foi publicado depois das tentativas de Herculano n'*O Panorama*, onde se iniciou a publicação de *O Bobo* (1843), do *Eurico* (1844), de *O Monge de Cister* (1848), e onde saíram primeiramente alguns dos contos e novelas depois compilados em *Lendas e Narrativas (A Abóbada*, 1839, *O Bispo Negro*, 1839). Por isso, ao publicar a compilação de *Lendas e Narrativas*, Herculano podia justamente reivindicar o seu papel de iniciador da abundante literatura histórica, que já então inundara a literatura portuguesa: estas páginas, escreve ele, «foram a sementinha donde proveio a floresta». Podia inclusivamente afirmar-se como iniciador do moderno romance português, na 2.ª edição da mesma obra (1858).

Foi, de facto, com o romance histórico que se iniciou, pode dizer-se do nada, a novelística portuguesa moderna, visto que se perdera inteiramente a tradição do romance de cavalaria, do romance bucólico e da novela sentimental e se afundara o valor da ficção alegórica didáctica, apesar da fama do *Feliz Independente*. Embora afirmando-se patriótico e restaurador do passado, o Romantismo português vai entroncar, na novela como noutros domínios, em modelos estrangeiros, particularmente em Walter Scott, quanto ao pitoresco medievo de trajo, ambientes interiores ou exteriores, e em Vítor Hugo (*Notre Dame de Paris*) pela fusão entre a ambientação evocativa e a caracterologia melodramática, que são os mestres principais do romance histórico.

Nos seus romances e narrativas históricas, Herculano deu expressão a múltiplas tendências e interesses que as *Poesias*, as obras polémicas e as obras históricas apenas parcialmente revelam. O romance histórico, sobretudo como o concebeu Vítor Hugo, era aliás um género de limites indefinidos, em que se

misturavam a prosa poética, a erudição, o comentário filosófico, social e político, a descrição pitoresca, a pretexto de narração.

Já na *Semana Santa* encontramos um sentimento muito característico de algumas das narrativas históricas de Herculano: o sentimento da eternidade em contraste com o efémero das vidas humanas. No *Alcaide de Santarém*, no *Alcaide do Castelo de Faria*, no *Eurico*, noutras obras ainda, o autor percute insistentemente esta nota. As ruínas assinalam a passagem do homem rolando no despenhadeiro dos tempos. Onde outrora ferveu o bulício da vida, há hoje desertos e ruínas. Nas eras que se desenrolam infindavelmente, Herculano quer evocar lutas ou intrigas de um momento que o tempo calou, deixando-os ver a sua vaidade, e o dedo da Providência divina a conduzir o desfile processional das civilizações.

São igualmente de origem religiosa certos temas característicos dos romances de Herculano. Em quase todos eles ocupa posição central o tema do sacrilégio, isto é, a violação de mandados divinos, que precipita os protagonistas na expiação cruciante. Eurico não consegue resignar-se espiritualmente ao celibato sacerdotal. Vasco, no *Monge de Cister*, violando um juramento e utilizando a própria condição sacerdotal para realizar a vingança à qual votou a vida, sente escrita a letras de fogo na própria testa a palavra «precito». E D. Fernando vende a alma a um demónio em corpo de mulher, que desempenha um papel comparável ao do marinheiro-diabo na cena da tentação da Nau Catrineta. As principais personagens dos romances de Herculano são como que encarnações, dotadas de forças sobre-humanas, anjos ou diabos, consagrados a uma obra de maldição ou de santificação: caso do alcaide de Santarém, instrumento da vingança divina, ou o de Eurico, anjo negro no meio dos combates, de Vasco, o maldito, ou de Dulce, no *Bobo*, que consegue ser duas vezes santa, uma pelo amor irrealizado (que é uma forma romântica de santificação) que dedica a um cavaleiro, outra pela perfeita fidelidade, em vida e na morte, a outro cavaleiro, a quem a ligam os laços também santos do matrimónio. A *Dama Pé de Cabra*, inspirada nos Nobiliários, tem como personagem central o próprio Diabo sob forma de mulher.

Esta polarização bem romântica entre os dois extremos do sagrado (o divino e o demoníaco) transparece também na adjectivação (*solene, santo, maldito, precito*) e em imagens tiradas do culto (*lâmpada do santuário, anjo do Senhor*, etc.). É uma estrutura comum à poesia de Herculano, segundo o que já vimos.

Outra característica geral do seu romance é o gosto da reconstituição minuciosa de trajos, interiores, arquitecturas, cerimónias e festividades. Revela-se aqui um intenso sentimento do concreto exterior, como se verifica pela narrativa *A Abóbada*, em que a personagem principal é a personificação do espírito

que atribui à arquitectura da Batalha. Mas este gosto do concreto alterna com o dos cenários vagos e puramente imaginários, dominantes nas narrativas lendárias como a *Dama Pé de Cabra* e o *Alcaide de Santarém*, ou o romance *Eurico*, situado numa época sobre a qual Herculano dispunha de poucas informações.

Há ainda a considerar como característica geral do romance histórico de Herculano o culto do cavaleiresco, aparentemente incoerente num homem que se dizia «burguês dos quatro costados», e concebia a história de Portugal como a ascensão da «classe média». Os belos lances de armas que o intelectual de 1840 ligava à recordação dos brasões extintos, a defesa da honra à ponta de espada ou de punhal, etc., enchem muitas páginas do autor da *Voz do Profeta*, onde o conde de Avranches vem apontado como exemplo de carácter inteiro. Este valor cavaleiresco é ainda revelado pelo contraste com os vilãos, geralmente grotescos e tartamudos, que nos romances de Herculano ficam abaixo da «classe média», também exaltada por paradigmas de heroísmo ou tino político (Fernão Vasques, o Alfageme).

Finalmente, passando por alto vários aspectos, Herculano deixou assinalado na novelística o seu interesse pelos estudos históricos e toda uma concepção da história. Os seus diversos romances abarcam o conjunto da Idade Média portuguesa, a cuja investigação se consagrou especialmente: no *Eurico*, no *Alcaide de Santarém*, o domínio árabe; na *Dama Pé de Cabra*, a época da Reconquista; no *Bobo*, a formação da nacionalidade; em *Arras por Foro de Espanha*, n'*O Monge de Cister*, na *Abóbada*, a crise que marca o advento da centralização régia. Note-se de passagem que este último período (reinados de D. Fernando e de D. João I) é o mais pormenorizadamente e até o mais bem tratado, porque, como vimos, Herculano dispunha do extraordinário documento que são as crónicas de Fernão Lopes, onde também Garrett foi colher elementos para o *Alfageme* e o *Arco de Sant'Ana*. A evocação medieval dos romances de Herculano, como dos de Garrett, insere-se na campanha literária romântica do regresso às «raízes nacionais», fazendo tábua rasa da época clássica que era também, para os Românticos, a do absolutismo monárquico e da decadência nacional.

O *Bobo* dá-nos sobretudo as intrigas dentro da aristocracia portucalense, evocando, com largo recurso à documentação, o mundo dos guerreiros e dos trovadores, tão predilecto do Romantismo; mas a *Abóbada*, *Arras* e o *Monge* abrem uma perspectiva mais ampla e mais palpitante da vida social. Herculano procurou aí cingir diversos e antagónicos grupos sociais, representar-nos a ideologia própria de cada um e a dinâmica das suas relações mútuas. Isto é visível sobretudo n'*O Monge de Cister*, que, à falta de um estudo histórico, constitui uma exposição relativamente completa de ideias de Herculano sobre esta

época — a época em que, a seu ver, melhor se exprimira a índole nacional, graças ao carácter democrático da acessão ao trono do mestre de Avis e à influência política conquistada pelos burgueses e mesteirais.

O autor procura mostrar-nos as posições relativas da nobreza, do terceiro estado (aliás dividido em grandes e pequenos pelas diferenças de fortuna), do clero e da coroa; o papel decisivo desempenhado pelo direito romano na centralização monárquica. A reconstituição da época fundamenta-se numa informação minuciosa: a procissão de *Corpus*, o sarau da corte, o mobiliário, o vestuário, as etiquetas, os nomes das personagens, a reunião das Cortes, etc., têm por base um ou vários documentos comprovativos.

A estética romântica, ao mesmo tempo que suscita esta espécie de realismo social, precursor do romance realista da actualidade, provoca uma tendência para a caracterização deformadora das personagens, polarizadas, como já notámos, entre o sublime e o grotesco (exemplo, o procurador Mem Bugalho d'*O Monge de Cister*), o angélico e o demoníaco. Cada personagem assume uma espécie de monstruosidade, é dominada por uma única paixão. João das Regras, consagrado exclusivamente ao fortalecimento do poder real, é um monstro da hipocrisia, como o são, por outras razões, D. João de Ornelas ou Leonor Teles. Em muitos casos a paixão absorvente é uma vingança que tem origem numa humilhação: tanto no *Bobo* como n'*O Monge de Cister* desempenha um papel central a vingança do bufão espezinhado por nobres. O bufão está no ponto extremo da escala do grotesco, e por isso mesmo confina com o sublime. Nesse esquematismo e truculência há o óbvio rasto do gosto dito *melodramático*, a que Garrett se não exime também, embora o combata, e que deixou a sua dedada até no melhor teatro romântico.

Na composição das novelas sucedem-se as cenas dramáticas de interior, dominadas pelo diálogo e pela descrição minuciosa do ambiente (arquitectura, mobiliário, etc.), as cenas de ar livre (procissões, tumultos e comícios populares, etc.); as reflexões morais-religiosas, a explicação histórico-social. Normalmente, cada um destes géneros literários — dramático, narrativo-descritivo, expositivo e didáctico — ocupa o seu capítulo próprio. Não há uma integração perfeita entre estes elementos ligados por contiguidade: a ficção portuguesa em prosa encontra-se ainda em fase incipiente, com Herculano, três séculos depois de umas chispas brilhantes mas instantâneas em Bernardim. A paisagem, sem articulação com as personagens, a mesma paisagem das *Poesias*, grandiosa, atirando o espectador para a contemplação do infindável, aparece a enquadrar alguns capítulos.

Segundo o padrão romântico, o autor comparece no primeiro plano com os apartes que bordam constantemente a narrativa ou a descrição. Os de Herculano

oscilam entre a ironia — ironia que é geralmente um sarcasmo, agressivo ou desdenhoso, tão diverso da ironia garrettiana, mais próxima do humor — e a efusão lírico-religiosa, que tem por vezes como fundo as evocações de infância, onde se sente vibrar uma autêntica saudade de horizontes perdidos, a mesma que inspira os poemas do desterrado.

Ocupa um lugar à parte na novelística de Herculano *O Pároco da Aldeia*, que pertence a um género híbrido entre o ensaio, a novela e o memorialismo. A personagem central é um sacerdote bondoso, protector dos desvalidos, amado das crianças; o ambiente é a aldeia, congregada à volta da igreja, com a vida ritmada pelo toque do sino, o pôr do Sol que estira a sombra da cruz; o povo que se alegra nas manhãs de missa e se delicia com os sermões dos dias de festa cheios de maravilhas. E esta evocação da aldeia da infância de Herculano motiva considerações sobre a necessidade afectiva da religião e sobre a superioridade do Catolicismo relativamente ao Protestantismo, graças ao seu ritual, imagens, símbolos visíveis. A parte propriamente narrativa de *O Pároco* oferece-nos quadros de costumes idealizados no sentido da utopia, mas sem as violentas deformações polarizantes que atrás referimos. Júlio Dinis inspirar-se-á, confessamente, nele para *As Pupilas do Senhor Reitor*.

Notámos já (repetindo Teófilo Braga) a intenção poética da prosa de Herculano. Sobretudo no *Eurico*, deliberadamente concebido como um poema em prosa, isso é bem evidente; mas ainda nos outros romances podemos reconhecê-lo, quer pelo vocabulário afinado segundo o tom visionário já referido, quer pelo fôlego versicular do ritmo, quer pelo sentido epopeico da própria imaginação plástica. Sob este aspecto a *Dama Pé de Cabra* é uma obra-prima não só pelo ritmo da frase, mas pelo da narrativa. Seria fácil reduzir a verso muitos parágrafos dos romances, e até da prosa histórica e sobretudo polémica de Herculano. É neste ritmo, combinado com o vocabulário nobre, com o vigor sugerido pela já mencionada tendência amplificadora e pela dinâmica dos contrastes que reside ainda hoje um dos encantos da sua leitura.

O historiador

Não poderemos compreender a obra historiográfica de Herculano se a não ligarmos às condições do ambiente, mais especificamente aos problemas sociais e políticos levantados pela instauração do Liberalismo em Portugal.

O primeiro estudo histórico de certo fôlego empreendido por Herculano são os *Apontamentos para a História dos Bens da Coroa e Forais*, reproduzido no vol. VI dos *Opúsculos* e cuja publicação se iniciou n'*O Panorama* em 1843. No prefácio explica o autor a sua intenção de contribuir para o esclarecimento da questão, então muito debatida, da abolição dos direitos senhoriais pela chamada Lei dos Forais de Mouzinho, que representa de facto a abolição da velha sociedade portuguesa. Herculano, analisando a sociedade portuguesa medieval, denunciava a injusta origem do sistema fiscal pelo qual a nobreza e o clero exploravam a burguesia e o trabalhador, inferindo implicitamente a justiça da lei de Mouzinho que eliminara essa situação. O processo do passado aparece, portanto, a justificar a legislação liberal.

Neste estudo, Herculano anunciava a próxima publicação de uma obra intitulada *Estudos sobre a Idade Média Portuguesa*. Esta obra veio efectivamente a lume, mas com outro título e outra concepção: é a *História de Portugal*, cujo primeiro volume saiu em 1846. A ideia inicial de Herculano parece ter sido a de uma história da classe média portuguesa, à maneira da *Histoire du Tiers État* de Thierry; mas, obrigado a rever a história política geral, inçada de erros, decidiu-se a acrescentar ao primitivo plano a narrativa dos acontecimentos políticos e a análise das instituições.

A historiografia portuguesa, segundo Herculano, reduzira-se a uma «biografia dos indivíduos eminentes». O projecto revolucionário de Herculano é anunciado, desde 1842, nas *Cartas sobre a História de Portugal*, escritas sob a influência de Thierry (*Lettres sur l'histoire de France*):

«A história pode comparar-se a uma coluna polígona de mármore. Quem quiser examiná-la deve andar ao redor dela, contemplá-la em todas as suas faces. O que entre nós se tem feito, com honrosas excepções, é olhar para um dos lados, contar-lhe os veios de pedra, medir-lhe a altura por palmos, polegadas e linhas». E um pouco adiante: «As opiniões, os costumes, os usos, todos os modos, enfim, do existir da época em que viveu, toda essa existência complexa de muitos milhares de homens, a que a se chama nação, devia ter uma influência imensa, absoluta, naquela existência individual do homem ilustre, que o historiador acreditou poder fazer-se conhecer com os simples extractos de quatro crónicas, cosidos com bom ou mau estilo às respectivas certidões de baptismo, de casamento e de óbito» (Carta IV).

Na realidade, a *História de Portugal* de Alexandre Herculano termina em 1279, com a morte de D. Afonso III, o que constituía a sua primeira parte, e é fundamentalmente uma história político-militar cujos capítulos correspondem a D. Henrique e aos cinco primeiros reis, a que se seguem dois livros (o VII e o VIII), que tratam fundamentalmente dos *municípios*. Estes últimos teriam uma origem romana, tese que briga afinal com a teoria romântica das origens medievais das modernas nações europeias, e que seria em 1943 inteiramente refutada, quanto à Península, por Sánchez Albornoz. Nesta primeira tentativa de uma «história crítica» do país, para o qual se recusa logo em Advertência em «pedir indulgência aos homens competentes», o historiador romântico debate-se entre

o seu culto nacionalista do «indivíduo moral chamado povo ou nação» e o apreço pelos fundadores afonsinos, de origem burgonhesa, que promoveram a nova nacionalidade sem qualquer precedente, visto que a continuidade dos Lusitanos só muito posteriormente (meados do século XVI) seria proclamada, e Herculano dedica parte do capítulo I da Introdução a contestá-la.

A *História de Portugal* foi sobretudo uma obra precursora, e em breve ultrapassada no aspecto social e cultural, que sobretudo visava. Concebida como exaltação do movimento concelhio, precursor de uma «classe média» rural e fabril que deveria afirmar-se depois da vitória liberal contra o capitalismo fontista dos bancos e do «desenvolvimento material» (e contra o «socialismo» e outros defensores do «vulgacho», cuja importância exagerou com o Setembrismo) — viu no municipalismo a aplicação local da poupança, e no seu catolicismo laicista e antipapal, no ensino técnico-agrícola, numa defesa sem exército permanente as melhores garantias da revolução liberal por que se batera com armas. O projecto desta *História de Portugal* realizou-se em poucos anos, desde 1942. Tinha como pequena base de apoio os trabalhos franceses e alemães, os esforços de Frei António Brandão na *Monarquia Lusitana*, de sócios da Academia Real das Ciências (especialmente João Pinto Ribeiro), os primeiros volumes das *Instituições do Direito Civil Português*, 10 vols., 1842--53, do *Quadro Elementar das Relações Políticas e Diplomáticas de Portugal [...]*, 2 vols., de M. A. Coelho da Rocha, 1848, e os serviços de outros arquivistas de Lisboa, Porto, Coimbra e Évora, a que também ficou devendo o início dos *Portugaliae Monumenta Historica*.

Empenhado em eliminar as «cãs da mentira» geralmente tidas como «veneráveis» na nossa história (o milagre de Ourique, as cortes de Lamego, uma identificação apressada com os Lusitanos), o que fez com admirável coragem, Herculano não podia prever o surto da pré-história, da arqueologia, da geografia histórica, da demografia, que concretizariam o problema que pôs em termos absolutos: «índole» do povo e a vontade dos chefes, cobertos por uma visão providencialista, que ocasionalmente dá um jeito dialéctico para compreensão positiva do «absolutismo», entre o seu início no século XV e a revolução liberal. O absolutismo teria servido para rasoirar certas desigualdades da democracia municipal, ou para a expansão dos séculos XV, XVI e XVII — que, em geral, detesta. Não chegou a estudar a historiografia intelectual, moral, os costumes, os movimentos económicos e sociais, embora nas suas ficções nos deixasse vários quadros pitorescos dos séculos XIV e XV, e por isso os seus capítulos sobre o municipalismo nos parecem ultrapassados. Por ignorância da língua árabe, caiu em numerosos erros de transcrição onomástica, e algumas

datas conjecturais parecem erradas. Mas defendeu contra Ribeiro dos Santos e outros celtistas o primado das origens latinas do Português.

A *História de Portugal* pretende ser uma história das instituições, preparada com uma visão laica dos factos políticos. Neste ponto convergem, não só a influência já referida da historiografia francesa, mas também a da escola histórica de Savigny, que concebe as instituições sociais como algo de orgânico e com existência própria, independente da dos indivíduos. Esse organismo e a «índole» das provas ganham por vezes feições providencialistas. Os municípios eram para Herculano (que neste ponto também segue Thierry) as células vivas da nova classe média que, após lutas seculares com a nobreza e o clero, subira ao poder graças à revolução liberal. Os forais constituiriam o grande livro burguês de linhagens.

Os limites que hoje sentimos na História de Portugal são de duas ordens. Por um lado, a insuficiente informação relativa às estruturas económicas e tecnológicas, daí resultando que as lutas sociais nos apareçam sob um aspecto abstractamente político e jurídico. Esta limitação encontra-se aliás em toda a historiografia romântica.

Seria fácil também apontar nas obras históricas de Herculano certo providencialismo histórico e certo moralismo sumário, que encontrámos já na concepção dos seus romances. A personalidade de Herculano lateja, naturalmente, de conflitos íntimos; embora as suas crenças poéticas nem sempre interfiram com o senso de certas realidades, que vimos ser nele muito vivo.

No entanto o que mais escandalizou os contemporâneos de Herculano foi a refutação de certos mitos históricos, especialmente o da batalha de Ourique, em que D. Afonso Henriques teria sido sagrado rei pelo próprio Cristo. Camões cantara esse acontecimento n'*Os Lusíadas*, os polemistas da Restauração utilizaram-no contra a dinastia filipina, e tornara-se o atestado da origem divina da monarquia portuguesa. Já no séc. XVIII Verney descrê do «milagre». Mas foi a pretexto da sua demolição crítica por Herculano que se desencadeou a luta ideológica entre tradicionalistas e renovadores, numa violenta polémica, em que o clero desempenhou um papel muito importante, não só na imprensa, mas no próprio púlpito de algumas igrejas. Herculano aceitou o desafio e assumiu o papel de líder progressista que lhe atribuíam os adversários. Em vários folhetos de polémica denunciou a campanha que lhe era movida como um ataque clerical «ultramontano» contra o seu liberalismo, romanticamente católico. Nesta perspectiva escreveu a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, 1854-59, que pode considerar-se como prolongamento daquela polémica.

o seu culto nacionalista do «indivíduo moral chamado povo ou nação» e o apreço pelos fundadores afonsinos, de origem burgonhesa, que promoveram a nova nacionalidade sem qualquer precedente, visto que a continuidade dos Lusitanos só muito posteriormente (meados do século XVI) seria proclamada, e Herculano dedica parte do capítulo I da Introdução a contestá-la.

A *História de Portugal* foi sobretudo uma obra precursora, e em breve ultrapassada no aspecto social e cultural, que sobretudo visava. Concebida como exaltação do movimento concelhio, precursor de uma «classe média» rural e fabril que deveria afirmar-se depois da vitória liberal contra o capitalismo fontista dos bancos e do «desenvolvimento material» (e contra o «socialismo» e outros defensores do «vulgacho», cuja importância exagerou com o Setembrismo) — viu no municipalismo a aplicação local da poupança, e no seu catolicismo laicista e antipapal, no ensino técnico-agrícola, numa defesa sem exército permanente as melhores garantias da revolução liberal por que se batera com armas. O projecto desta *História de Portugal* realizou-se em poucos anos, desde 1942. Tinha como pequena base de apoio os trabalhos franceses e alemães, os esforços de Frei António Brandão na *Monarquia Lusitana*, de sócios da Academia Real das Ciências (especialmente João Pinto Ribeiro), os primeiros volumes das *Instituições do Direito Civil Português*, 10 vols., 1842--53, do *Quadro Elementar das Relações Políticas e Diplomáticas de Portugal [...]*, 2 vols., de M. A. Coelho da Rocha, 1848, e os serviços de outros arquivistas de Lisboa, Porto, Coimbra e Évora, a que também ficou devendo o início dos *Portugaliae Monumenta Historica*.

Empenhado em eliminar as «cãs da mentira» geralmente tidas como «veneráveis» na nossa história (o milagre de Ourique, as cortes de Lamego, uma identificação apressada com os Lusitanos), o que fez com admirável coragem, Herculano não podia prever o surto da pré-história, da arqueologia, da geografia histórica, da demografia, que concretizariam o problema que pôs em termos absolutos: «índole» do povo e a vontade dos chefes, cobertos por uma visão providencialista, que ocasionalmente dá um jeito dialéctico para compreensão positiva do «absolutismo», entre o seu início no século XV e a revolução liberal. O absolutismo teria servido para rasoirar certas desigualdades da democracia municipal, ou para a expansão dos séculos XV, XVI e XVII — que, em geral, detesta. Não chegou a estudar a historiografia intelectual, moral, os costumes, os movimentos económicos e sociais, embora nas suas ficções nos deixasse vários quadros pitorescos dos séculos XIV e XV, e por isso os seus capítulos sobre o municipalismo nos parecem ultrapassados. Por ignorância da língua árabe, caiu em numerosos erros de transcrição onomástica, e algumas

datas conjecturais parecem erradas. Mas defendeu contra Ribeiro dos Santos e outros celtistas o primado das origens latinas do Português.

A *História de Portugal* pretende ser uma história das instituições, preparada com uma visão laica dos factos políticos. Neste ponto convergem, não só a influência já referida da historiografia francesa, mas também a da escola histórica de Savigny, que concebe as instituições sociais como algo de orgânico e com existência própria, independente da dos indivíduos. Esse organismo e a «índole» das provas ganham por vezes feições providencialistas. Os municípios eram para Herculano (que neste ponto também segue Thierry) as células vivas da nova classe média que, após lutas seculares com a nobreza e o clero, subira ao poder graças à revolução liberal. Os forais constituiriam o grande livro burguês de linhagens.

Os limites que hoje sentimos na História de Portugal são de duas ordens. Por um lado, a insuficiente informação relativa às estruturas económicas e tecnológicas, daí resultando que as lutas sociais nos apareçam sob um aspecto abstractamente político e jurídico. Esta limitação encontra-se aliás em toda a historiografia romântica.

Seria fácil também apontar nas obras históricas de Herculano certo providencialismo histórico e certo moralismo sumário, que encontrámos já na concepção dos seus romances. A personalidade de Herculano lateja, naturalmente, de conflitos íntimos; embora as suas crenças poéticas nem sempre interfiram com o senso de certas realidades, que vimos ser nele muito vivo.

No entanto o que mais escandalizou os contemporâneos de Herculano foi a refutação de certos mitos históricos, especialmente o da batalha de Ourique, em que D. Afonso Henriques teria sido sagrado rei pelo próprio Cristo. Camões cantara esse acontecimento n'*Os Lusíadas*, os polemistas da Restauração utilizaram-no contra a dinastia filipina, e tornara-se o atestado da origem divina da monarquia portuguesa. Já no séc. XVIII Verney descrê do «milagre». Mas foi a pretexto da sua demolição crítica por Herculano que se desencadeou a luta ideológica entre tradicionalistas e renovadores, numa violenta polémica, em que o clero desempenhou um papel muito importante, não só na imprensa, mas no próprio púlpito de algumas igrejas. Herculano aceitou o desafio e assumiu o papel de líder progressista que lhe atribuíam os adversários. Em vários folhetos de polémica denunciou a campanha que lhe era movida como um ataque clerical «ultramontano» contra o seu liberalismo, romanticamente católico. Nesta perspectiva escreveu a *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, 1854-59, que pode considerar-se como prolongamento daquela polémica.

Esta obra tem o propósito de mostrar o papel «do fanatismo e da hipocrisia» na introdução do Tribunal do Santo Ofício, acompanhando pormenorizadamente a correspondência entre o rei de Portugal, os seus embaixadores e a corte pontifícia acerca do assunto. Não se pode contestar a veracidade dos factos, por vezes surpreendentes, relatados neste livro; documentalmente a obra deve considerar-se intacta, e a sua leitura ainda hoje é indispensável. Mas não há dúvida de que fica muito abaixo do nível da *História de Portugal*: é o simples relato de uma intriga de alguns indivíduos sem escrúpulos, em que a apreciação moral dos caracteres predomina sobre uma objectiva sociologia. Segundo uma tese tipicamente iluminista, o fanatismo de D. João III, a hipocrisia de alguns prelados e príncipes da Igreja, que ocupam o primeiro plano, aparecem como forças originárias dos factos; e só secundariamente, como em pano de fundo, se desenha o seu contexto social.

Para completa apreciação da obra de Herculano como historiador, convém tomar em consideração alguns outros estudos seus, como as *Cartas sobre a História de Portugal*, os *Apontamentos para a História dos Bens da Coroa e Forais*, ambos já citados, os *Estudos sobre o Casamento Civil*, que contêm matéria histórica, o estudo sobre o *Estado das Classes Servas na Península* e o estudo sobre o *Feudalismo*, ambos publicados também nos *Opúsculos*, onde saíram ainda ensaios históricos menores, como os referentes à batalha de Ourique.

Herculano como doutrinário e polemista

A actividade de Herculano como historiador é, já o vimos, um aspecto da sua participação no debate dos problemas primaciais do seu tempo. Tanto a *História de Portugal* como a da *Origem e Estabelecimento da Inquisição* são peças de uma ardente polémica que acompanhou a reforma mental correspondente à implantanção do Liberalismo no nosso país. Ao lado destas duas obras de proporções monumentais, ocupam um lugar muito importante os artigos de polémica circunstancial, muitos deles reunidos nos *Opúsculos*. Uma parte deste material nasceu de uma intensa actividade jornalística: Herculano dirigiu ou foi colaborador de vários periódicos, como *O Panorama*, a *Revista Universal Lisbonense*, *O País* e *O Português* (estes criados por sua inspiração para combater o governo regenerador), *A Pátria*, etc. Nem todos os seus artigos jornalísticos eram assinados, e muitos por isso estão ainda por identificar.

Devem distinguir-se duas épocas na actividade de Herculano como jornalista e polemista: na primeira, anterior à polémica com o clero a propósito da batalha de Ourique (1850), predominam os assuntos políticos, pedagógicos e literários relacionados com a adaptação ao nosso país das novas instituições; na segunda, que vai até à morte, predominam os temas relacionados com a crise social europeia subsequente à revolução de 1848, com as novas condições sociais portuguesas que se desenvolvem a partir da Regeneração (1851) e com a adaptação da hierarquia religiosa à nova estabilidade da alta burguesia.

Antes de 1850, Herculano defendeu contra o radicalismo «setembrista» uma posição antimultitudinária, expressa com solenidade quase bíblica na *Voz do Profeta*; combateu manifestações de descrença religiosa, o utilitarismo benthamista da ideologia burguesa britânica, defendeu humanitariamente os egressos dos conventos extintos e os monumentos nacionalizados, não obstante apoiar incondicionalmente a legislação que aboliu os direitos senhoriais e as ordens religiosas, os dois pilares do Antigo Regime.

Entre os problemas do momento que mais o interessaram nesta época, conta-se o do ensino popular e geral que, a seu ver, devia substituir o ensino privilegiado característico da monarquia absoluta e a que desejava dar um cunho acentuadamente agrícola e técnico. Na criação de uma cultura popular com orientação prática via Herculano a condição indispensável para poder organizar-se o verdadeiro regime liberal.

A esta mesma época pertence ainda a campanha pela criação de uma nova literatura. Herculano defendeu as teorias platonizantes de origem alemã divulgadas por Madame de Staël, segundo as quais a arte era a expressão de arquétipos ideais e não imitação da natureza como sustentavam quer os clássicos, quer os empiristas das Luzes; mas, em contraste com o estilo aristocrático e o individualista do Romantismo alemão, preconizou uma arte para o grande público, cujo principal género deveria ser o drama romântico, vendo em Bocage o precursor da nova literatura feita para a praça pública e não para os salões. Por outro lado, ainda, assimilou os ensinamentos dos irmãos Schlegel sobre a importância das literaturas medievais e das tradições populares como herança a recolher pela nova escola literária. Algumas das suas ideias ficaram expressas em relatórios sobre peças apresentadas ao Conservatório, integrando-se assim na reforma do teatro empreendida por Garrett.

A partir de 1850, verifica-se uma mudança nos temas mais insistentemente tratados por Herculano, e até mesmo uma mudança geral de atitude perante os problemas nacionais e europeus. As suas teses políticas, sociais e religiosas tor-

nam-se mais precisas e mais combativas; o contexto ideológico em que se inserem alterou-se profundamente e deu um sentido novo a ideias já antigas.

Como vimos na introdução, o meio século marca, tanto em Portugal como noutros países da Europa ocidental, o fim provisório das insurreições e movimentos populares e nacionais, a restauração do autoritarismo em França, o avanço do capitalismo industrial e consequente proletarização, o reajustamento da Igreja Católica e a difusão da ideologia socialista. É nesse contexto que em Portugal se inscreve a Regeneração.

Herculano foi sensível a alguns problemas característicos desta viragem. Para o problema social criado pela industrialização e a correspondente proletarização propôs o fomento agrícola (sobreposto, no fundo, ao industrial) e a divisão cautelosa e lenta da propriedade rural. O seu ideal de sociedade, exposto principalmente no projecto de lei sobre os vínculos, no projecto de bancos municipais e na polémica sobre a emigração (1874), era o de uma federação de pequenos e médios proprietários agrícolas, com um mínimo de proletariado rural ou fabril por eles tutelado. Como consolidação da média propriedade chegou mesmo a preconizar a adaptação da instituição feudal da enfiteuse, de modo a proporcionar a efectiva detenção da terra a camponeses desprovidos de capital. Para obstar ao desenvolvimento da banca capitalista, preconizou a instituição de pequenas cooperativas bancárias municipais.

Contra a centralização política e a viciação do regime parlamentar por um sistema de partidos alternando-se no poder, que no fundo só representavam facções diversas da oligarquia político-financeira, defendeu Herculano uma larga descentralização através de um sistema de municípios dotados de grande autonomia e que, federando-se, interviessem efectivamente na orientação política nacional. Este problema foi principalmente debatido em uma série de artigos publicados n'*O Português* (1853).

Quanto ao ultramontanismo, Herculano tomou uma posição muito enérgica, quer na polémica sobre o milagre de Ourique, quer nas que se travaram em torno da Concordata de 1857, do casamento civil, da introdução das Irmãs de Caridade, quer ainda em cartas escritas ao padre Barros Gomes. Herculano declarava-se crente e católico, como na época em que escreveu *O Pároco da Aldeia*, mas defendia um catolicismo que considerava tradicional e o único legítimo, em profundo acordo com o Liberalismo. Esta doutrina religiosa, que se aproximava do galicanismo, tinha, entre outras características: a não interferência eclesiástica na vida civil, uma grande autonomia dos prelados seculares, nas dioceses, mantendo a eliminação das ordens monásticas, e sobretudo da crescente influência da Companhia de Jesus; a subordinação do Papa à autoridade do grémio dos fiéis representado pelos concílios, isto é, o regresso à democracia conciliar que vigorara até ao séc. XVI, resultante da electividade dos prelados pelos fiéis, que existira na Cristandade da Alta Idade Média; a defesa da tradição contra as inovações doutrinárias e disciplinares trazidas pelo concílio de Trento. Tal doutrina, que contava muitos adeptos em Portugal, até mesmo entre o clero, e que tinha atrás de si a tradição da política religiosa pombalina, estava, no entanto, em profundo desacordo com a orientação oficial da Igreja, que em 1869 consagrou finalmente a infalibilidade do Papa em matéria dogmática, e que através da encíclica *Quanta Cura*, e do consecutivo *Syllabus*, ou compêndio de doutrinas condenadas, marcou de maneira mais nítida a sua oposição ao liberalismo progressivo e à actualização doutrinária.

Herculano nunca repudiou o Catolicismo, mas achou-se automaticamente fora do seio da Igreja. E pela sua luta contra a interferência dos negócios eclesiásticos na esfera civil, contra a reintrodução das ordens religiosas, contra os Lazaristas e Jesuítas, e pela defesa do casamento civil, veio a tornar-se na sua época o mais influente crítico do clero reaccionário de Portugal.

Ao mesmo tempo que isto se dava, penetravam em Portugal correntes ideológicas mais radicais, positivistas ou hegelianas, incluindo a crítica do sentimento religioso por Feuerbach e as dos textos bíblicos por Renan. Herculano nunca aderiu a estas novas correntes, e mesmo quando foi consultado a propósito da arbitrária proibição das Conferências do Casino não deixou de se situar na posição de um católico «legítimo» e antiultramontano. Praticamente, encontrou-se no campo da defesa da liberdade de pensamento ao lado da geração que se lhe seguiu, mas fundamentando-se em pressupostos completamente diversos dos que norteavam aquela.

O mesmo sucedeu com respeito às suas ideias políticas e sociais: a geração de 70 coincidiu com Herculano na sua crítica ao funcionamento das instituições representativas em Portugal, e na tese de que elas estavam servindo uma adulteração da realidade nacional em proveito de oligarquias. Mas, sendo ambos, em relação a este estado de coisas, críticos declarados, Herculano era-o em nome de um liberalismo cuja essência era a autonomia individual, e os representantes da geração mais jovem (em grande parte, seus discípulos) em nome do socialismo utópico. Havia, no entanto, entre eles certas outras afinidades: assim, o regime de grande autonomia municipal, sonhado por Herculano, tendia tanto pelo anarquismo como a federação de produtores que Antero ainda em 1871 preconizava, por inspiração de Proudhon. O documento porventura mais expressivo da ideologia liberal de Herculano é o seu estudo sobre a propriedade literária, onde, nega, em nome do direito de propriedade (que supõe fundado no trabalho), o direito do autor ao exclusivo editorial das suas obras, visto que a impressão destas, segundo ele, é produto do trabalho, não apenas do autor, mas de todos os trabalhadores do livro que concorrem para a edição, e visto que a propriedade se exerceria apenas sobre objectos materiais e nunca sobre os espirituais; além de que esse direito favorecia sobretudo os autores franceses traduzidos.

Em resumo, pode afirmar-se que Herculano foi, na sua obra polémica e doutrinal, o mais legítimo representante da teoria jurídica, económica e social do Liberalismo, embora, apesar disso, ou até talvez por isso mesmo, se encontrasse em luta com as instituições que no nosso país vieram a resultar da instauração do novo regime.

Algumas das melhores qualidades literárias de Herculano ressaltam nos seus artigos e obras polémicas, que o consagram como o nosso maior polemista romântico: a sua intensa emotividade parece realizar-se no ardor da luta; o gosto do sarcasmo dá contundência à sua prosa; a ênfase amplificadora confere dignidade aos problemas debatidos, elevando-os sempre à categoria de grandes causas, mesmo quando se trata de questões de origem pessoal, como foi a intriga tecida à volta da nomeação de um funcionário incompatibilizado com Herculano para a direcção da Torre do Tombo, que originou as páginas solenes

nam-se mais precisas e mais combativas; o contexto ideológico em que se inserem alterou-se profundamente e deu um sentido novo a ideias já antigas.

Como vimos na introdução, o meio século marca, tanto em Portugal como noutros países da Europa ocidental, o fim provisório das insurreições e movimentos populares e nacionais, a restauração do autoritarismo em França, o avanço do capitalismo industrial e consequente proletarização, o reajustamento da Igreja Católica e a difusão da ideologia socialista. É nesse contexto que em Portugal se inscreve a Regeneração.

Herculano foi sensível a alguns problemas característicos desta viragem. Para o problema social criado pela industrialização e a correspondente proletarização propôs o fomento agrícola (sobreposto, no fundo, ao industrial) e a divisão cautelosa e lenta da propriedade rural. O seu ideal de sociedade, exposto principalmente no projecto de lei sobre os vínculos, no projecto de bancos municipais e na polémica sobre a emigração (1874), era o de uma federação de pequenos e médios proprietários agrícolas, com um mínimo de proletariado rural ou fabril por eles tutelado. Como consolidação da média propriedade chegou mesmo a preconizar a adaptação da instituição feudal da enfiteuse, de modo a proporcionar a efectiva detenção da terra a camponeses desprovidos de capital. Para obstar ao desenvolvimento da banca capitalista, preconizou a instituição de pequenas cooperativas bancárias municipais.

Contra a centralização política e a viciação do regime parlamentar por um sistema de partidos alternando-se no poder, que no fundo só representavam facções diversas da oligarquia político-financeira, defendeu Herculano uma larga descentralização através de um sistema de municípios dotados de grande autonomia e que, federando-se, interviessem efectivamente na orientação política nacional. Este problema foi principalmente debatido em uma série de artigos publicados n'*O Português* (1853).

Quanto ao ultramontanismo, Herculano tomou uma posição muito enérgica, quer na polémica sobre o milagre de Ourique, quer nas que se travaram em torno da Concordata de 1857, do casamento civil, da introdução das Irmãs de Caridade, quer ainda em cartas escritas ao padre Barros Gomes. Herculano declarava-se crente e católico, como na época em que escreveu *O Pároco da Aldeia*, mas defendia um catolicismo que considerava tradicional e o único legítimo, em profundo acordo com o Liberalismo. Esta doutrina religiosa, que se aproximava do galicanismo, tinha, entre outras características: a não interferência eclesiástica na vida civil, uma grande autonomia dos prelados seculares, nas dioceses, mantendo a eliminação das ordens monásticas, e sobretudo da crescente influência da Companhia de Jesus; a subordinação do Papa à autoridade do grémio dos fiéis representado pelos concílios, isto é, o regresso à democracia conciliar que vigorara até ao séc. XVI, resultante da electividade dos prelados pelos fiéis, que existira na Cristandade da Alta Idade Média; a defesa da tradição contra as inovações doutrinárias e disciplinares trazidas pelo concílio de Trento. Tal doutrina, que contava muitos adeptos em Portugal, até mesmo entre o clero, e que tinha atrás de si a tradição da política religiosa pombalina, estava, no entanto, em profundo desacordo com a orientação oficial da Igreja, que em 1869 consagrou finalmente a infalibilidade do Papa em matéria dogmática, e que através da encíclica *Quanta Cura*, e do consecutivo *Syllabus*, ou compêndio de doutrinas condenadas, marcou de maneira mais nítida a sua oposição ao liberalismo progressivo e à actualização doutrinária.

Herculano nunca repudiou o Catolicismo, mas achou-se automaticamente fora do seio da Igreja. E pela sua luta contra a interferência dos negócios eclesiásticos na esfera civil, contra a reintrodução das ordens religiosas, contra os Lazaristas e Jesuítas, e pela defesa do casamento civil, veio a tornar-se na sua época o mais influente crítico do clero reaccionário de Portugal.

Ao mesmo tempo que isto se dava, penetravam em Portugal correntes ideológicas mais radicais, positivistas ou hegelianas, incluindo a crítica do sentimento religioso por Feuerbach e as dos textos bíblicos por Renan. Herculano nunca aderiu a estas novas correntes, e mesmo quando foi consultado a propósito da arbitrária proibição das Conferências do Casino não deixou de se situar na posição de um católico «legítimo» e antiultramontano. Praticamente, encontrou-se no campo da defesa da liberdade de pensamento ao lado da geração que se lhe seguiu, mas fundamentando-se em pressupostos completamente diversos dos que norteavam aquela.

O mesmo sucedeu com respeito às suas ideias políticas e sociais: a geração de 70 coincidiu com Herculano na sua crítica ao funcionamento das instituições representativas em Portugal, e na tese de que elas estavam servindo uma adulteração da realidade nacional em proveito de oligarquias. Mas, sendo ambos, em relação a este estado de coisas, críticos declarados, Herculano era-o em nome de um liberalismo cuja essência era a autonomia individual, e os representantes da geração mais jovem (em grande parte, seus discípulos) em nome do socialismo utópico. Havia, no entanto, entre eles certas outras afinidades: assim, o regime de grande autonomia municipal, sonhado por Herculano, tendia tanto pelo anarquismo como a federação de produtores que Antero ainda em 1871 preconizava, por inspiração de Proudhon. O documento porventura mais expressivo da ideologia liberal de Herculano é o seu estudo sobre a propriedade literária, onde, nega, em nome do direito de propriedade (que supõe fundado no trabalho), o direito do autor ao exclusivo editorial das suas obras, visto que a impressão destas, segundo ele, é produto do trabalho, não apenas do autor, mas de todos os trabalhadores do livro que concorrem para a edição, e visto que a propriedade se exerceria apenas sobre objectos materiais e nunca sobre os espirituais; além de que esse direito favorecia sobretudo os autores franceses traduzidos.

Em resumo, pode afirmar-se que Herculano foi, na sua obra polémica e doutrinal, o mais legítimo representante da teoria jurídica, económica e social do Liberalismo, embora, apesar disso, ou até talvez por isso mesmo, se encontrasse em luta com as instituições que no nosso país vieram a resultar da instauração do novo regime.

Algumas das melhores qualidades literárias de Herculano ressaltam nos seus artigos e obras polémicas, que o consagram como o nosso maior polemista romântico: a sua intensa emotividade parece realizar-se no ardor da luta; o gosto do sarcasmo dá contundência à sua prosa; a ênfase amplificadora confere dignidade aos problemas debatidos, elevando-os sempre à categoria de grandes causas, mesmo quando se trata de questões de origem pessoal, como foi a intriga tecida à volta da nomeação de um funcionário incompatibilizado com Herculano para a direcção da Torre do Tombo, que originou as páginas solenes

da *Carta à Academia*. Com esta emotividade sobreaquecida e engrandecedora, que se manifesta também no ritmo versicular e no vocabulário solene, conjuga--se uma ordenação clara dos argumentos, a precisão (em geral idealizante) dos conceitos e das teses que defendia ou atacava.

Bibliografia

1. Textos

- *A Voz do Profeta*, 1.ª série, Ferrol (indicação provavelmente fictícia), 1836; 2.ª série, Lisboa, 1837 (reed nos *Opúsculos*).
- *A Harpa do Crente*, 1.ª, 2.ª e 3.ª séries, Lisboa, 1838. As composições desta colecção foram depois novamente publicadas com algumas alterações no volume *Poesias* (ver adiante), que inclui mais algumas composições poéticas do autor.
- *Da Escola Politécnica e do Colégio dos Nobres*, Lisboa, 1841 (reed. nos *Opúsculos*).
- *Eurico*, Lisboa, 1844 (reed. em 1847, 1854).
- *História de Portugal*, tomo I, Lisboa, 1846 (2.ª ed. 1853; 3.ª ed. 1863), tomo II, *ibid.* 1847 (2.ª ed. 1854); t. III, *id.* 1850 (2.ª ed. 1858); t. IV, 1853). Está ainda por editar o t. V, que parece ocupar-se do aspecto financeiro da época estudada. Edição crítica por José Mattoso em 1980-1983, Bertrand, Lisboa, de 4 vols.; reed. Ulmeiro, Lisboa, 1984
- *O Monge de Cister*, 1848.
- *Poesias*, Lisboa, 1850; 2.ª ed., 1860; 3.ª, 1872 (as variantes desta ed. entre si relativamente à *Harpa do Crente* foram minuciosamente estudadas por Brito Aranha no vol. XXI do *Dicionário Bibliográfico*) Edição aum. em *Obras Completas* comemorativas do centenário, 2 vols., 1978.
- *Lendas e Narrativas*, Lisboa, 1851; 2.ª ed. 1858; 3.ª 1865 (inicialmente publicadas n'*O Panorama* entre 1839 e 1844).
- *Eu e o Clero*, Lisboa, 1850 (reed. nos *Opúsculos*).
- *Considerações pacíficas sobre o opúsculo «Eu e o Clero»*, Lisboa, 1850 (reed. nos *Opúsculos*).
- *Solemnia Verba*, I e II, Lisboa, 1850 (reed. nos *Opúsculos*).
- *A Ciência arábico-académica*, Lisboa, 1851 (reed. nos *Opúsculos*).
- *Da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal — Tentativa Histórica*, t. I, Lisboa, 1854; II, 1855; III, 1859; 2.ª ed 1864-67-72, com o título mais ambicioso de *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*.
- *A Reacção Ultramontana em Portugal*, Lisboa, 1857 (reimpresso nos *Opúsculos*).
- *Ao Partido Liberal Português, a Associação Promotora da Educação do Sexo Feminino*, Lisboa, 1858 (reed. nos *Opúsculos*).
- *Estudos sobre o Casamento Civil*, Lisboa, 1866.
- *Opúsculos*: tomo I e II, Lisboa, 1873; III, 1876. Os restantes volumes foram organizados e editados postumamente: IV, 1879; V, 1881; VI, 1886; VII, 1898; VIII, 1901; IX, 1907; X, 1908. Reedição em curso com inéditos e dispersos em *Obras Completas de A. Herculano*, org. por Joel Serrão, textos verificados por Ayala Monteiro, Bertrand (1.º vol., 1983); ed. com intr. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Ed. Presença, 6 vols., 1983-88.
- *O Bobo*, 1878 (ed. póstuma, aproveitando os capítulos publicados n'*O Panorama* em 1843 e a revisão e acréscimos feitos pelo autor em vista da edição que preparava. Existe uma contrafacção brasileira, edição sem autorização do A. dos capítulos d'*O Panorama*, datada de 1866).
- *Cartas*, 1.º vol. 1911, 2.º 1914, Lisboa.
- *Cartas Inéditas de Alexandre Herculano*, editadas por Luís Silveira, Lisboa, 1944.
- *Cartas de A. H. ao Duque de Palmela*, ed. e pref. de Vitorino Nemésio, Lisboa, 1952.

- *Cartas de Vale de Lobos* (3.º, 4.º e 5.º vols. das *Cartas*), com pref. e notas de Vitorino Nemésio, Lisboa, 1951-53.
- *Composições várias*, Rio de Janeiro, s/d (1910?).
- Além dos *Opúsculos*, há outras colectâneas de artigos dispersos de Herculano nas seguintes obras.
- *Cenas de um Ano da Minha Vida*, coord., e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, 1934 (contém um manuscrito já parcialmente publicado, uma descrição de viagem das *Lendas e Narrativas*, três fragmentos publicados n'*O Panorama*, e *Apontamentos de Viagem* publ no *Arquivo Histórico Português*).
- A edição crítica, em curso, das *Obras Completas* adiciona sete dispersos ao vol II de *Lendas e Narrativas*, donde se extrai a mencionada descrição, e ainda *O Pároco da Aldeia*, que passa a agrupar-se em volume com o texto picaresco incompleto *O Galego*, que aliás mais uma vez exprime a distanciação herculaniana em relação às camadas mais modestas.
- *Herculano Desconhecido*, coord, prefácio e notas de António José Saraiva, Lisboa, 1953 (contém 24 artigos de Herculano publicados n'*O Português*, em 1853, sem assinatura), 2.ª ed 1972
- Várias cartas de Herculano estão publicadas por António Baião, no volume *Herculano Inédito*, Lisboa, 1953, e no opúsculo com o mesmo título, sep. das Memórias da Academia, Lisboa, 1955 Ver indicações bibliográficas completas e estudo em *A Epistolografia em Portugal*, por Andrée Crabbé Rocha, 2.ª ed., IN-CM, 1984, pp 245-254.

2. Antologias

- António Sérgio, *Sobre História e Historiografia*, col. «Textos Literários», Lisboa, 1937
- António José Saraiva, *Selecção de Lendas e Narrativas*, Lisboa, 1949.
- António Borges Coelho, *Alexandre Herculano*, «Colecção Biografia de Bolso», Lisboa, 1965
- *Poesia de Alexandre Herculano*, apres. crítica, selec. e notas de M. da Graça Videira Lopes, «Textos Literários», Seara Nova/Comunicação, Lisboa, 1981, com bibliografia específica.

3. Estudos

- Para o conjunto da biografia, ver Carlos Portugal Ribeiro, *Alexandre Herculano, a sua vida e a sua obra*, 2 volumes, 1933-34, e António José Saraiva, *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, Lisboa, 1977
- Para a parte anterior a 1834, Vitorino Nemésio, *A Mocidade de Herculano*, 2 vols., 1934, reed. 1978.
- Encontra-se muito material biográfico e bibliográfico importante no vol. 21 do *Dicionário Bibliográfico*, de Brito Aranha, obra fundamental.
- O memorialista mais informativo é Bulhão Pato, em *Os Últimos Dias de A. Herculano*, 1880, além de *Memórias* e *Sob os Ciprestes*.
- Ver ainda prefácios e anotações de Vitorino Nemésio às *Cartas de Vale de Lobos* e *Cenas de um Ano da Minha Vida*.

Sobre a obra:

- Braga, Teófilo: *História do Romantismo em Portugal*, 1880.

- Martins, Oliveira: *Portugal Contemporâneo*, 1883, e *História da Civilização Ibérica*, que se opõe ao *D João III* de Herculano e Antero
- Lopes, David: *Os Árabes na obra de Alexandre Herculano*, 1911.
- Sérgio, António· introd. ao vol. *Sobre História e Historiografia*, col. «Textos Literários», Lisboa, 1937
- Ribeiro, Carlos Portugal· *Alexandre Herculano, a sua vida e a sua obra*, 2 vols., 1933-34
- Rodrigues, A. Gonçalves: *A Novelística Estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico*, Coimbra, 1951
- Cintra, Luís F Lindley· *Sobre a formação e evolução da Lenda de Ourique (até à Crónica de 1419)*, *Revista da Fac de Letras* de Lisboa, 1957, pp 168-215.
- Carvalho, J Barradas de: *As ideias políticas e sociais de Alexandre Herculano*, 1949, reed. corr e aum. pela *Seara Nova*, 1971, com extensa bibliografia crítica; e *Da História-Crónica à História--Ciência*, col. Horizonte, Lisboa, 1972.
- Saraiva, António José· *as duas obras* acima mencionadas.
- Beau, Albin *O Conceito de História de Alexandre Herculano*, Coimbra, 1931; *Estudos*, Universidade de Coimbra, II, pp 137-150, 151-191, 193-224, Coimbra, 1964
- Cidade, Hernâni *Século XIX*, col. «Ensaio», Lisboa, 1961
- Mendes, João· *Literatura Portuguesa III*, Verbo, 1979, pp. 111-183.
- Teixeira, Maria Teresa Camanho: *O romance histórico em Sir Walter Scott e A. Herculano*, dissertação da licenciatura, Fac. Let. de Coimbra, 1971
- Ferreira, Alberto *Perspectiva do Romantismo Português*, Lisboa, 1971, reed. 1978 (opõe um Herculano fundamentalmente romântico, medievista e lamartiniano a um Garrett que, no essencial, representaria a continuidade das Luzes).
- Ferreira, A. M. Gomes: *O estilo de «Eurico o presbítero»*, Coimbra, 1945 (aponta características quase versificatórias de certos passos).
- Lopes, Óscar: *Como Herculano se via e como nós o vemos*, in *Modo de Ler*, 1969, pp. 211 e segs.; *Reflexões sobre Herculano como polemista*, in *Álbum de Família*, Caminho, Lisboa, 1984, pp. 27--52
- França, José-Augusto· *O Romantismo em Portugal*, 2.º vol.
- Serrão, Joel: *Portugueses Somos*, Lisboa, 1976.

Entre os trabalhos ligados às comemorações do centenário da morte de Herculano, contam-se:

- A.A.V.V.: *Alexandre Herculano à Luz do Nosso Tempo*, ed. da Academia Portuguesa de História, 1977 (destacar o artigo de Fernando de Almeida sobre «As Origens do Povo Português e Alexandre Herculano»).
- Medina, João: *Herculano e a Geração de 70*, Terra Livre, Lisboa, 1977.
- Serrão, Joaquim Veríssimo· *Herculano e a Consciência do Liberalismo em Portugal*, Bertrand, 1977.
- Baptista, Jacinto: *Alexandre Herculano Jornalista* (com antologia de textos não reunidos em volume), Bertrand, 1977.
- Pires, Maria Laura Bettencourt: *Walter Scott e o Romantismo em Portugal*, Univ Nova de Lisboa, 1979.
- *Herculano à luz do nosso tempo*, série de Conferências, Acad. Portuguesa de História, Lisboa, 1977
- Macedo, Jorge Borges de: *Alexandre Herculano: Polémica e Mensagem*, 1977-78, sep. «Memórias da Academia das Ciências», Secção Letras.
- Beirante, Cândido· *A Ideologia de Herculano*, e *Herculano em Vale de Lobos*, ambas ed. Junta Distrital de Santarém, 1977; *Alexandre Herculano — as faces do poliedro*, ed. Vega, 1991

- Ed. do texto de Oliveira Martins sobre *Alexandre Herculano*, Livros Horizonte, Lisboa.
- Coelho, Jacinto do Prado: *Herculano Poeta — Cambiantes e Tensões* in «Colóquio/Letras», 41, Janeiro de 1978, pp. 5-18, e *Herculano poeta*, sep. «Memórias da Ac. das Ciências», Secção Letras, 1978.
- Bernstein, Harry: *Alexandre Herculano (1810-1877) — Portugal's Prime Historian and Historical Novelist*, Fund. C. Gulbenkian, 1983.
- Catroga, Fernando: *Ética e Sociologia. O Exemplo de Herculano na Geração de 70*, in *Estudos Contemporâneos*, 4, Porto, 1982, pp. 9-68.
- Coelho, António Borges. *Questionar a História*, Caminho, Lisboa, 1983, pp. 227-266.
- Mattoso, José: *A Escrita da História*, Estampa, 1988, pp. 65-114, resume a evolução dos arquivos portugueses e da história documental, antes e depois de Herculano.
- Marinho, Maria de Fátima. *O Romance Histórico de A. Herculano*, «Rev. da Fac. de Letras do Porto», II, vol. IX, 1992, pp. 97-117 (Inserção na tipologia do género; confrontos, em especial com W. Scott e o pseudo-Ossian.)

Capítulo IV

As Primeiras Correntes Românticas

Condições gerais

Entre a Convenção de Évora Monte (1834) e o início da Regeneração (1851) decorre a primeira fase do regime constitucionalista. A transformação podia considerar-se irreversível e por isso a causa de D. Miguel converte-se numa forma de sebastianismo para certas populações rurais, especialmente no Minho, ou incorpora-se no saudosismo romântico de certos escritores. Nesta fase, a grande luta indecisa está a travar-se entre duas forças sociais e políticas: a pequena burguesia radical, ligada aos primeiros tentames de industrialização, sobretudo no Porto, e chefiada pelos irmãos Passos (Manuel e José), que se assenhoreia do poder pela Revolução de Setembro (1836) e mais tarde (1845) dele se abeira com o levantamento das Juntas *patuleias*; e o capitalismo latifundiário e financeiro, constituído pelos prestamistas de D. Pedro IV, grandes arrematantes dos bens feudais expropriados, e accionistas das primeiras companhias bancárias e monopolistas, cujos representantes políticos foram Silva Carvalho e sobretudo os dois irmãos Costa Cabral. A influência da Corte, dos diplomatas, dos marechais e de alguns políticos e capitalistas mais hábeis conjugaram-se com a indiferença da grande massa rural do País no sentido de eclipsar cada vez mais o radicalismo *vintista*, *setembrista*, e *patuleia*, que só mais tarde reaparecerá sob a forma de propaganda republicana. Se nos primeiros anos do constitucionalismo triunfante era possível sonhar o futuro português como o de um país de pequenos lavradores, industriais e comerciantes, desenvolvendo-se ao abrigo de pautas alfandegárias e do crédito barato, solidamente organizados em associações progressivas e instituições administrativas de eleição directa, com a consciência cívica formada por um sistema completo e moderado de instrução pública, detendo a soberania política sem quaisquer interferências do monarca ou de uma câmara de sua nomeação, etc. — dobrado o meio século, após o movimento da «Regeneração» de 1851 todas as esperanças estão numa *Regeneração*, num *Progresso*, fomentados por uma administração fortemente centralizada, burocratizada, empenhada nas obras públicas, sobretudo vias-férreas, absorvendo para esse

efeito a maior parte do crédito financeiro disponível, nacional ou estrangeiro, e reconciliando-se ideológica e pedagogicamente com o que achava de assimilável nos valores clássicos e religiosos do Antigo Regime.

Já vimos como esta evolução se traduz nas duas principais personalidades da nossa primeira geração romântica. Ligadas desde o início aos ideais da pequena burguesia, apesar de um ser vintista e o outro cartista, Garrett e Herculano encarnam bem uma atitude de cepticismo amargo ou de protesto inflexível perante as consequências imprevistas da revolução liberal. Mas os sinais dos tempos tornam-se ainda mais visíveis quando se examinam as figuras menores do primeiro Romantismo Português.

CASTILHO e o academismo romântico

Nada melhor do que a obra de António Feliciano de Castilho (n. Lisboa, 1800-01-21 — f. 1875-06-18) representa as fraquezas do primeiro Romantismo literário em Portugal: as sobrevivências arcádicas nela contidas, o receituário a que obedecem as aparências, a superficialidade, até, das suas utopias. A sua biografia literária ajusta-se bem à evolução do gosto e das ideias em voga, a que soube sempre amoldar-se.

Filho de um lente coimbrão, A. F. Castilho cegou quase completamente com um sarampo aos 6 anos de idade. Faculdades excepcionais, como a memória verbal auditiva, permitiram-lhe, contudo, fazer os seus estudos de latinidade e, graças à ajuda do irmão Augusto, pôde mesmo licenciar-se em Cânones. Tais proezas, acrescidas de uma notável facilidade versificatória e estilística, criaram no meio da família e suas relações como que a expectativa de um futuro Homero ou Milton. Admiradores prestigiosos, como Ribeiro dos Santos e José Agostinho de Macedo, suscitam uma corte em torno do prodígio, que entretanto se inicia na estilística empolada de Bocage e no descritivismo convencionalmente campestre e sentimental de Gessner. A publicação de *Cartas de Eco a Narciso*, em 1821, e a fundação de uma espécie de arcádia estudantil, a *Sociedade dos Poetas Amigos da Primavera*, que chegou a realizar uma sessão ao ar livre na *Lapa dos Esteios* dentro de um ritual pretensamente pagão, revelam a influência do neoclassicismo que dominava entre nós ao tempo da primeira vitória liberal. Doravante, a grande importância de Castilho consistirá em exercer um vasto magistério literário, assimilando e exprimindo oportunamente as modas e as correntes publicamente mais viáveis. Versejou à morte de D. Maria I, à acessão de D. João VI, à «Liberdade» em 1820, à Vila-Francada em 1823, ao exílio do «Usurpador» D. Miguel, à morte de D. Pedro IV, etc.

Os anos temerosos da contra-revolução miguelista e das lutas liberais passou-os junto do irmão Augusto, então pároco de uma freguesia da Beira. De um longo namoro, que em 1834 se consumou pelo casamento, extraiu o melhor de um livro de pequenas peças líricas sentimentais pré-românticas: *Amor e Melancolia* (1828). Entretanto, capta no ar os novos gostos literários; assimila a métrica, o estilo de *Camões* e *D. Branca*, os ambientes de fantasmagoria

e truculência cavaleiresca da novela inglesa ou do melodrama e escreve *Os Ciúmes do Bardo* e a *Noite do Castelo*, que, juntamente com o projectado *Ermitão da Arrábida*, constituiriam a «trilogia da paixão», da paixão amorosa ultra-romântica, rematando no crime, no suicídio ou na loucura.

A publicação dos dois poemas em 1836 parece ter contribuído, juntamente com numerosas traduções de Walter Scott, dos pré-românticos franceses, ingleses, alemães e com as novelas de Herculano, para a difusão entre nós do ultra-romantismo medievista.

Neste mesmo ano e sob o novo clima da revolução setembrista, traduz e prefacia com acentos de republicanismo *Palavras de um Crente* de Lamennais, obra cujo estilo Herculano imitou na *Voz do Profeta* e que tanto contribuiu para ligar ao cristianismo as tendências humanitárias do romantismo liberal. Esta fase em que Castilho, literariamente sob a influência de Herculano, assimila a corrente romântica, numa versão sentimentalmente formalista, remata com os *Quadros Históricos de Portugal* (1839). Ele, que sempre ridicularizara Filinto Elísio, vai iludir a distância que separa do pitoresco histórico os seus gostos arcádicos e provincianos, descrevendo em estilo pretensamente rico, vernáculo, filintista, grandes figuras medievais portuguesas, os seus actos mais ou menos lendários de alta bizarria heróica e moral.

A morte da primeira esposa e do desvelado irmão Augusto marca uma pausa na carreira, que mudará de rumo. A partir de 1842, a direcção da *Revista Universal Lisbonense*, uma das mais importantes da nossa época romântica, permite-lhe exercer uma influência considerável, que transborda dos meios restritamente literários. Essa influência vai inteiramente ao encontro da reacção tradicionalista que então se fazia sentir sob os Cabrais; a revista arvora-se em guardiã dos bons costumes, da sã moralidade e de um temperado eclectismo literário que se arrima aos clássicos eternos. É talvez ao prestígio assim alcançado e ao cunho anódino da sua obra que se deve a homenagem prestada em 1844 pelo grupo de jovens líricos de Coimbra que colaboravam em *O Trovador*, sob a orientação de João de Lemos. Castilho reforça esta reacção classicizante com a edição das suas *Escavações Poéticas* (1844), que do Romantismo retêm apenas o gosto dos temas folclóricos e de uma certa expressão directa, e com a colaboração que presta ao irmão José numa antologia que este dirige no Brasil, a *Livraria Clássica Portuguesa*. Em 1846 ridiculariza os movimentos populares com uma *Crónica certa e muito verdadeira da Maria da Fonte*.

A crise do cabralismo e a revolução europeia de 1848 vão encontrá-lo em S. Miguel. Surge-nos então outro Castilho: o Castilho utopicamente progressista, membro influente da *Sociedade Promotora da Agricultura Micaelense*, redactor de *O Agricultor Micaelense*, cujos artigos, editados depois em volume sob o título de *Felicidade pela Agricultura* (1849), pregam as excelências do trabalho agrícola, a «fraternidade agrária» entre as classes sociais, a fundação de sociedades de agricultores que tivessem como primeiro objectivo a instrução e a organização do crédito mutualista — assentando sobre tais bases uma reforma do País, que abrangeria o exército, o próprio regime representativo partidário, e jerarquia religiosa, eliminaria a inferioridade política e civil das mulheres, etc. Tudo isto sem detrimento das instituições políticas e religiosas vigentes, antes delas obtendo a devida vénia e apoio...

A partir de então, é incansável a acção de Castilho em torno de certos objectivos pedagógicos, cuja impraticabilidade está em grande parte ligada ao pessoalismo, à profunda carência de autocrítica que o caracterizavam. Assim, o seu esforço em prol do associativismo agrário e da instrução básica prende-se excessivamente com o ensino da versificação, com o uso mne-

mónico dessa mesma versificação, com a organização de certos saraus de recitativo e canto em que os seus próprios poemas e hinos figuravam. O conhecido *Tratado de versificação portuguesa para em pouco tempo e até sem mestre se aprender a fazer versos de todas as medidas e composições* (1851) teve aí o seu ponto de partida. Foi também aí que se iniciou a campanha a favor do *Método Castilho* ou *Método Português Castilho* de aprendizagem da leitura, simples adaptação, aliás, de um método francês, que o nosso poeta propagandeou pessoalmente, sem êxito, nos Açores, no Continente e no Brasil, sustentando uma áspera polémica, através de folhetos agressivos, como *Tosquia de um Camelo* (1853) e *Ajuste de Contas* (1854).

Na última fase da vida, Castilho dedica-se em especial a traduções em verso. Já anteriormente levara a cabo a versão que Bocage iniciara nas *Metamorfoses de Ovídio*, e traduzira, com grandes liberdades, diversas peças francesas em voga, incluindo um *Camões* de dois autores franceses, Perrot e Dumesnil, que (fenómeno então frequente) fez passar por seu. Traduzir ou adaptar eram tipos de actividade que quadravam bem com o formalismo de Castilho, convencido como estava de que toda a originalidade se reduzia a pormenores de composição e estilo. A sua actividade de tradutor, nesta última fase, principia por dedicar-se, em especial, a dois poetas clássicos caracterizados pela nota erótica sensual: Ovídio e Anacreonte. Seguem-se as *Geórgicas* de Virgílio, que muito citara quando das suas utopias poético-agrárias. Nestas versões latinas, Castilho faz gala do seu virtuosismo em obter correspondência formal para cada verso e frase num mínimo de palavras portuguesas. Pelo contrário, as liberdades da tradução tornam-se ilimitadas quando, depois, se dedica a autores mais modernos, Molière, Goethe e Shakespeare, pois se arroga o direito de aportuguesar, não apenas certos nomes próprios, mas até os locais e as circunstâncias da acção. Disso resultou uma polémica acerca da versão do *Fausto* (1872).

Entretanto, o clima das Letras em Portugal modificara-se muito. Pelos últimos anos da década de 50 as obras de sentido humanitário progressivo que, sob a égide de Vítor Hugo, atacavam a reacção francesa do Segundo Império vinham ao encontro das decepções trazidas pela Regeneração. O momento é favorável ao romance, ao poema romanceado, ao drama de «tese» social. Castilho consegue chamar à sua corte muitos dos jovens representantes de tais correntes, prefaciando-lhes as obras, apadrinhando-os, doutrinando-os com os seus preceitos de moderação e, sobretudo, de clareza e vernaculidade. É o que acontece com Mendes Leal, vindo já da primeira camada romântica e, em certos meios, mais influente que Castilho; com o historiador Rebelo da Silva, discípulo de Herculano; com Camilo, que recebeu de Castilho a lição do estilo rico arcaizante; com o jovem crítico e dramaturgo Ernesto Biester; com o poeta de formação vítor-huguesca Tomás Ribeiro; com o futuro historiador e romancista histórico anticlerical Pinheiro Chagas, etc. Por outro lado, as últimas poesias (Outono, 1863) ganham o cunho de peçazinhas de circunstância e convivência mundana, ou de bagatelas académicas. Só a intriga literata e uma certa superficialidade de visão mantinham tal equívoco. Não admira ter sido na Província, longe da corte castilhiana, que o equívoco ressaltou primeiro. Dão-se várias escaramuças polémicas da parte de novos poetas do Porto e de Coimbra; em 1863, João de Deus, em *O Bejense*, critica já com acrimónia a *Conversação Preambular* aposta ao *D. Jaime* de Tomás Ribeiro, onde Castilho se atreve a antepor esse poema a *Os Lusíadas* sob certos aspectos. Finalmente, em 1864, a *Carta-posfácio* de Castilho que acompanha o *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, dando vazão a um jogo de intrigas até então recalcado, origina a Questão Coimbrã, que permitiu a Antero de Quental e Teófilo

Braga definir um rumo mais combativo e inconformista para a arte literária, rumo que de resto já estava na lógica da evolução antes esboçada.

Pelo seu próprio oportunismo, a obra de Castilho tem hoje sobretudo o interesse de documentário dos passados gostos literários. Ressalvem-se, no entanto, certos graciosos poemetos mais ou menos anacreônticos, que estão principalmente insertos nas *Escavações Poéticas*; e a perspicácia que sempre revelou em matéria de musicalidade versificatória e de dicção, ainda hoje patente em certas análises do *Tratado de Metrificação* sobre os valores expressivos dos diversos timbres vocálicos, a importância do exercício automatizante da métrica. Mais do que qualquer outro romântico, bateu-se pela liberdade estrófica e pelo extenso fôlego do alexandrino, que tão longa carreira faria no terceiro quartel do séc. XIX. Fez o primeiro estudo estatístico da métrica portuguesa espontânea; e parece, aliás, que a sua acção pessoal foi notável na declamação teatral do tempo. Não esqueçamos, também, o esforço que despendeu para ultrapassar o seu próprio academismo, tentando, em dada fase, viver e organizar uma utopia associativa e pedagógica em que se podem descortinar ainda hoje certos aspectos precursores.

Poesia da primeira geração romântica

A publicação de *A Noite do Castelo* e *Ciúmes do Bardo*, em 1836, reforçada nos anos imediatos por várias traduções das novelas de W. Scott e pela inserção de narrativas históricas n'*O Panorama*, trouxe para a nossa poesia o gosto do assunto medieval. Concomitantemente adoptaram-se ou ressuscitaram-se formas versificatórias variadas, preferentemente de metro curto, com rima mais audível, e, em especial, o velho rimance hispânico de uma só rima assonante, que Garrett coleccionara e imitara.

Ao tema do cavaleiro dado como morto nas Cruzadas e que vem encontrar a noiva enamorada doutro, ou até casada (tema a que não deve ter sido alheio o *Frei Luís de Sousa*), e a outros temas análogos que têm como protagonistas cavaleiros, castelãs, trovadores ou peregrinos, acrescentam os nossos poetas o tratamento, também pseudopopular, de episódios da lenda do Cid ou extraídos das lendas e da história nacionais.

Esta orientação medievalista, que em Garrett, Herculano, Rebelo da Silva ou Mendes Leal serve de base a um programa de modernização cultural (escola

de teatro, *Sociedade Promotora dos Conhecimentos Úteis* e *Sociedade Escolástica-Filomática*, que através dos seus órgãos literários, respectivamente *O Panorama* e o *Cosmorama Literário*, procuravam elevar o nível de cultura das classes médias e populares) — tornou-se mais formalista e contemplativista no meio dos jovens intelectuais de Coimbra, criados já fora do idealismo revolucionário liberal. **José Freire de Serpa Pimentel** (1814-70), principal organizador do Teatro Académico, da Academia Dramática, e também autor de dramas históricos, foi quem, influenciado por Castilho, lançou a moda dos novos poemetos medievistas, os *solaus*, de que publicou um primeiro volume em 1839. Ocupou lugar de relevo nos periódicos literários do tempo, com a sua *Crónica Literária da Nova Academia Dramática* (1840-41), o *Mosaico* (1841), *O Trovador*, etc., e fez escola, apesar de não saber dar pitoresco, dramatismo nem frémito lírico ao género que lançou. Entre os seus discípulos, salienta-se **Inácio Pizarro de Morais Sarmento** (1807-70), que publicou, em 1841, um *Romanceiro Português* da sua autoria, tratando em verso incolor, de recorte popular, cenas heróicas inspiradas pela história nacional.

Anos volvidos, ao tempo da ditadura dos Cabrais, das lutas patuleias e dos princípios da Regeneração, os novos poetas que surgem, sobretudo entre os estudantes universitários, acusam tendências sensivelmente mais diferenciadas. A imitação do cancioneiro popular torna-se menos exclusivamente medievista, sem por isso deixar de ser muito convencional. Lamartine e certos sentimentalistas latinos menores, como Millevoye, erguem-se a mestres por excelência de um lirismo melancólico, desalentado, pessimista, que se dilui em pseudo-religiosidade vaga e retórica numa paisagem sempre amaneiradamente revolta, ou então sentida como se fosse mulher, e que superlativa o desejo amoroso num culto, ora da mulher-anjo, ora da mulher fatal, mal encobrindo às vezes uma sensualidade inibida. É evidente nesta poesia a censura moralista de uma burguesia tímida que, depois da sua revolução política, se coloca em atitude conservadora, dando o braço aos últimos abencerragens do Antigo Regime, numa glorificação sentimentalona, sem fôlego de inteligência ou sinceridade, das velhas convenções domésticas, pátrias e religiosas. Desde a sintaxe exclamativa, repetitiva, com apóstrofes à lua, a uma rosa, etc., desde a metrificação de rimas tilintantes, até à maneira eufemística, receosa, convencional, de encarar os fins e problemas do amor e da vida humana em geral, é bem uma poesia de reacção aquela que predomina na década de 40 e cujo principal foco veio a ser a revista coimbrã *O Trovador*.

Descortinam-se importantes relações entre o grupo de *O Trovador* e Castilho, que então, na *Revista Universal Lisbonense*, reagindo contra o seu

próprio medievismo de 36, se batia por uma poesia ecléctica, clara, respeitadora da fé e da boa moral e formalmente maviosa. Logo aos primeiros números da revista coimbrã, os seus redactores principais celebravam, no S. João de 1844, um passeio fluvial acompanhado de recitativos e cuja fase culminante constitui uma homenagem aos vates que, vinte e dois anos antes, haviam festejado o «deusinho Maio» na Lapa dos Esteios. Apesar do aparente contraste de ritual, arcádico em 1822 e romântico-sentimental em 1844, a infantilidade formalista e piegas que aproxima os dois grupos de poetas é evidente quando se lêem as descrições dos dois acontecimentos, uma da pena de Castilho, outra estampada por João de Lemos, vulto principal de *O Trovador*, no último fascículo da revista e nos seus *Serões d'Aldeia*. Não admira que, em 1848, a *Revista Universal Lisbonense*, dirigida por Castilho, apontasse a revista coimbrã como um paradigma a seguir pelos jovens.

Entre os colaboradores de *O Trovador* convém salientar:

— **João de Lemos** (1819-1890), que dirigiu *A Nação*, órgão da causa absolutista, e que, depois de vencidas as insurreições patuleias, desempenhou várias missões diplomáticas ao serviço de D. Miguel. O seu espólio poético está reunido em *Cancioneiro* (constituído por *Flores e Amores*, 1858, *Religião e Pátria*, 1859, *Impressões e Recordações*, 1867) e nas *Canções da Tarde*, 1875. A sua poesia é a mais aferrada a uma visão sentimental-romântica das tradições; dela emerge uma ou outra nota de delicadeza, e sobretudo a mágoa de exilado que ficou gravada num dos mais famosos poemetos românticos, a *Lua de Londres*.

— **António Xavier Rodrigues Cordeiro** (1819-96), que, sem méritos poéticos notáveis, exerceu, contudo, larga influência divulgadora através do *Almanaque de Lembranças*, que dirigiu. Coligiu as suas poesias no volume *Esparsas* (1889).

— **Augusto de Lima** (1825-67), cuja poesia, reunida em *Murmúrios*, 1851, se distingue por certa expressão enérgica de pessimismo e de veemência amorosa.

— **Luís Augusto Palmeirim** (1825-93), que, embora pouco representado em *O Trovador*, veio a ser o mais popular do grupo (as suas *Poesias* tiveram quatro edições entre 1851 e 1854), graças às suas xácaras de recorte folclórico, e sobretudo às poesias inspiradas pelos levantamentos populares de 1846-7 e sua violenta repressão.

Aliás, todos os poetas aqui mencionados, além de outros do mesmo grupo, se bateram ao lado dos sublevados, chegando a compor hinos revolucionários e poemas de exaltação das nacionalidades oprimidas, que lutavam pela emanci-

de teatro, *Sociedade Promotora dos Conhecimentos Úteis* e *Sociedade Escolástica-Filomática*, que através dos seus órgãos literários, respectivamente *O Panorama* e o *Cosmorama Literário*, procuravam elevar o nível de cultura das classes médias e populares) — tornou-se mais formalista e contemplativista no meio dos jovens intelectuais de Coimbra, criados já fora do idealismo revolucionário liberal. **José Freire de Serpa Pimentel** (1814-70), principal organizador do Teatro Académico, da Academia Dramática, e também autor de dramas históricos, foi quem, influenciado por Castilho, lançou a moda dos novos poemetos medievistas, os *solaus*, de que publicou um primeiro volume em 1839. Ocupou lugar de relevo nos periódicos literários do tempo, com a sua *Crónica Literária da Nova Academia Dramática* (1840-41), o *Mosaico* (1841), *O Trovador*, etc., e fez escola, apesar de não saber dar pitoresco, dramatismo nem frémito lírico ao género que lançou. Entre os seus discípulos, salienta-se **Inácio Pizarro de Morais Sarmento** (1807-70), que publicou, em 1841, um *Romanceiro Português* da sua autoria, tratando em verso incolor, de recorte popular, cenas heróicas inspiradas pela história nacional.

Anos volvidos, ao tempo da ditadura dos Cabrais, das lutas patuleias e dos princípios da Regeneração, os novos poetas que surgem, sobretudo entre os estudantes universitários, acusam tendências sensivelmente mais diferenciadas. A imitação do cancioneiro popular torna-se menos exclusivamente medievista, sem por isso deixar de ser muito convencional. Lamartine e certos sentimentalistas latinos menores, como Millevoye, erguem-se a mestres por excelência de um lirismo melancólico, desalentado, pessimista, que se dilui em pseudo-religiosidade vaga e retórica numa paisagem sempre amaneiradamente revolta, ou então sentida como se fosse mulher, e que superlativa o desejo amoroso num culto, ora da mulher-anjo, ora da mulher fatal, mal encobrindo às vezes uma sensualidade inibida. É evidente nesta poesia a censura moralista de uma burguesia tímida que, depois da sua revolução política, se coloca em atitude conservadora, dando o braço aos últimos abencerragens do Antigo Regime, numa glorificação sentimentalona, sem fôlego de inteligência ou sinceridade, das velhas convenções domésticas, pátrias e religiosas. Desde a sintaxe exclamativa, repetitiva, com apóstrofes à lua, a uma rosa, etc., desde a metrificação de rimas tilintantes, até à maneira eufemística, receosa, convencional, de encarar os fins e problemas do amor e da vida humana em geral, é bem uma poesia de reacção aquela que predomina na década de 40 e cujo principal foco veio a ser a revista coimbrã *O Trovador*.

Descortinam-se importantes relações entre o grupo de *O Trovador* e Castilho, que então, na *Revista Universal Lisbonense*, reagindo contra o seu

próprio medievismo de 36, se batia por uma poesia ecléctica, clara, respeitadora da fé e da boa moral e formalmente maviosa. Logo aos primeiros números da revista coimbrã, os seus redactores principais celebravam, no S. João de 1844, um passeio fluvial acompanhado de recitativos e cuja fase culminante constitui uma homenagem aos vates que, vinte e dois anos antes, haviam festejado o «deusinho Maio» na Lapa dos Esteios. Apesar do aparente contraste de ritual, arcádico em 1822 e romântico-sentimental em 1844, a infantilidade formalista e piegas que aproxima os dois grupos de poetas é evidente quando se lêem as descrições dos dois acontecimentos, uma da pena de Castilho, outra estampada por João de Lemos, vulto principal de *O Trovador*, no último fascículo da revista e nos seus *Serões d'Aldeia*. Não admira que, em 1848, a *Revista Universal Lisbonense*, dirigida por Castilho, apontasse a revista coimbrã como um paradigma a seguir pelos jovens.

Entre os colaboradores de *O Trovador* convém salientar:

— **João de Lemos** (1819-1890), que dirigiu *A Nação*, órgão da causa absolutista, e que, depois de vencidas as insurreições patuleias, desempenhou várias missões diplomáticas ao serviço de D. Miguel. O seu espólio poético está reunido em *Cancioneiro* (constituído por *Flores e Amores*, 1858, *Religião e Pátria*, 1859, *Impressões e Recordações*, 1867) e nas *Canções da Tarde*, 1875. A sua poesia é a mais aferrada a uma visão sentimental-romântica das tradições; dela emerge uma ou outra nota de delicadeza, e sobretudo a mágoa de exilado que ficou gravada num dos mais famosos poemetos românticos, a *Lua de Londres*.

— **António Xavier Rodrigues Cordeiro** (1819-96), que, sem méritos poéticos notáveis, exerceu, contudo, larga influência divulgadora através do *Almanaque de Lembranças*, que dirigiu. Coligiu as suas poesias no volume *Esparsas* (1889).

— **Augusto de Lima** (1825-67), cuja poesia, reunida em *Murmúrios*, 1851, se distingue por certa expressão enérgica de pessimismo e de veemência amorosa.

— **Luís Augusto Palmeirim** (1825-93), que, embora pouco representado em *O Trovador*, veio a ser o mais popular do grupo (as suas *Poesias* tiveram quatro edições entre 1851 e 1854), graças às suas xácaras de recorte folclórico, e sobretudo às poesias inspiradas pelos levantamentos populares de 1846-7 e sua violenta repressão.

Aliás, todos os poetas aqui mencionados, além de outros do mesmo grupo, se bateram ao lado dos sublevados, chegando a compor hinos revolucionários e poemas de exaltação das nacionalidades oprimidas, que lutavam pela emanci-

pação por altura das revoluções europeias de 1848; o que os não impediu, como diz Teófilo Braga, de ingressar pouco depois na «pedantocracia de ministros, parlamentares e altos funcionários» da Regeneração. Foi o que também aconteceu com Palmeirim, que em Outubro de 47 levantara em frenéticos aplausos toda a plateia do Teatro S. João do Porto, ao declamar uma poesia sua de ataque à própria rainha, por ter sancionado o degredo dos chefes patuleias, vencidos pela intervenção estrangeira. Enganava-se António Pedro Lopes de Mendonça, o crítico da progressiva *Revolução de Setembro*, quando então julgou que o clima da combatividade em que se dispersava a camada coimbrã de *O Trovador* poria termo à evolução academizante que a poesia vinha sofrendo desde a vitória liberal.

Embora a maior parte da produção de Palmeirim, que teve como modelo combativo Béranger, o popularíssimo poeta francês da Revolução de 1830, se não diferencie das banalidades da escola, conseguiu em algumas *xácaras* apreender uma certa graça do folclore português. Por outro lado, é em Palmeirim que mais se assinala entre nós uma predilecção muito característica dos românticos mais progressivos ou mais cépticos, como Schiller, Hugo, Byron, Espronceda, incluindo Béranger: a predilecção pelos tipos anárquicos, anti-sociais, como o Bandido, o Guerrilheiro, a Vivandeira, etc., irmanados com tipos populares ou oprimidos, como o Soldado, o Marinheiro, o Desterrado, o Escravo, os pedintes, os vencidos, etc.

Como veremos, esta combatividade fugaz, que sobrevém no momento em que vão dispersar-se os colegas universitários de João de Lemos, reaparecerá mais tarde no Porto, em Coimbra e Lisboa, e acentuar-se-á quando se revelarem as contradições disfarçadas pela aparente prosperidade da Regeneração. No entanto, tal evolução não se produzirá sem resistências e sobrevivências, que Castilho e, em certa medida, Herculano animam, pela sua suspicácia em relação às influências francesas mais recentes.

O mais típico mantenedor do lirismo lamartiniano, enlaçado com uma certa inspiração folclórica, é **Bulhão Pato** (1829-1912), autor de *Poesias*, 1850, *Versos*, 1862, *Canções da Tarde*, 1866, *Flores Agrestes*, 1870. Mas mesmo nele se verifica a lenta decomposição interna da poesia típica de *O Trovador*. A nota sensual torna-se mais perceptível; por outro lado, o poema lírico tende a ganhar enredo, a tornar-se romanesco, contando tristes amores campestres, casos de caridade esmoler ou de paixões violentas. O poema narrativo *Paquita*, de Bulhão Pato, ampliado em sucessivas edições (1856-66-94), é típico de um género ao qual pertencem muitos outros da Regeneração, entre eles o *Poema da Mocidade*, que será referido adiante, de Pinheiro Chagas, e que tem evidentes analogias

com a novela camiliana do tempo, vindo a culminar nos poemas-romances de Tomás Ribeiro. Bulhão Pato, que se sentiu caricaturado em *Alencar*, o tipo de poeta ultra-romântico criado por Eça em *Os Maias*, aderiu por fim à poesia de sentido *«social»* em *Cantos e Sátiras* (1873) e nas últimas partes de *Paquita*. Bulhão Pato deixou ainda três volumes de interessantes recordações: *Sob os Ciprestes*, 1877, *Memórias*, 1894 e 1907 (reedição consecutiva a *Redondilhas*, 1980).

Na camada estudantil que se seguiu à da Questão Coimbrã de 65 verificar-se-á, como rescaldo de novas esperanças revolucionárias frustradas, uma revivescência do lirismo contemplativo, ainda sob a influência de Castilho. *A Folha* (1868-74), dirigida por **João Penha** (1838-1919), que — é de notar — albergou as primícias de Gonçalves Crespo, futuro parnasiano, e de Guerra Junqueiro, principal continuador de Antero de Quental na sátira político--social, faz sentir as tendências eclécticas e formalistas do seu director, então a figura mais prestigiosa nos meios literários universitários. Nas *Rimas* e outros livros posteriores de Penha, como em *As Peninsulares*, do seu colaborador José Simões Dias (1844-99) e outros, subsistem ainda um pseudofolclorismo ibérico e certas notas do pseudo-realismo grosseiro que se entrecruzam e transmitem de Filinto Elísio a Castilho, deste até aos líricos de *O Trovador* e a Bulhão Pato, destes à *Folha*, numa reacção estreitamente provinciana contra a imitação dos modelos franceses. Ao longo deste legado de temas e gostos, encontram-se certas realizações felizes, num ou noutro poeta. Mas só João de Deus, estudante em Coimbra desde inícios da Regeneração até lá se encontrar com o grupo de Antero de Quental, viria a realizar plenamente, em superior nível artístico, a poesia de depurado sabor popular, no lirismo e na sátira.

Pode dizer-se que *O Trovador* fixou, a traços largos, certos gostos em poesia que se identificam com certos estratos da burguesia portuguesa do século XIX, sobretudo até à altura em que muitos desses estratos se animam ao ouvir o tambor pretensamente revolucionário de Junqueiro. Além de numerosas revistas literárias e de toda uma imprensa periódica muito mais extensamente literária que a de hoje, o contemplativismo romântico, vagamente medievalista ou folclórico, sentimental-amoroso ou funéreo, difundiu-se através de almanaques, *plaquettes* comemorativas ou caritativas, récitas, serões caseiros e álbuns de senhoras.

Sem embargo desta relativamente vasta difusão, os «bardos» e «trovadores» românticos não deixam de se aparentar, por certo preciosismo erudito que disfarça a trivialidade repetida dos temas, por certo convencionalismo, com os «vates» das academias gongóricas e arcádias. Isto mostra, entre outras coisas, que as velhas condições sociológicas não tinham sido inteiramente abolidas pela revolução romântica. Subsiste uma certa compartimentação social que se opõe a uma comunicação realmente ampla da obra literária, numa escala que ultrapasse a «classe média» já aquietada. Só algumas grandes personalidades, como Garrett, Herculano e Camilo, conseguiram, antes de 1870, ser de facto inovadoras.

Eis, em resumo, algumas características desse amaneiramento, que, além do verso, atinge uma boa parte do teatro, e da prosa romântica e distingue na novela camiliana das décadas de 50 e 60, prolongando a sua influência até certos provincianos posteriores:

1) Um vocabulário aliteratado, fora dos hábitos da linguagem comum, com uma tendência adocicadamente vaga, carregado de sugestão contemplativa: *semblante, estância, mente, olvido, porvir, solidão ou soidão, infante, fragrância, páramos sidéreos, vergel, espargir, dita, ditoso, desditoso, bálsamo, adejo, pomo, fanal, empíreo*, etc.

2) Uma adjectivação preciosa (muitas vezes constituída por epítetos formularmente antepostos aos substantivos) desvanecendo o desejo ou a sensação na auréola de um verbalismo pretensioso, que é na realidade a expressão de uma sentimentalidade convencional: *júbilo infindo, abraço derradeiro, face demudada, místico enlevo, meigas pombas, doces extremos, etérea mansão, mavioso canto, amor acrisolado, viração fagueira, vaporoso manto, divinal eflúvio, lânguido anelo, nívea mão*, etc.

3) Pinceladas de visão «dantesca», impressões de abismo, de vertigem, ou de transcendência *post-mortem*: a valsa das declarações amorosas é sempre *inebriante, louca, delirante*; a cada passo surgem *visões fatais, fulgores sinistros, lances* (ou *transes*) *horríveis, sombrios umbrais, funéreas campas, remorsos lancinantes, vagas indómitas, procelas, pegos, baixéis, plagas longínquas*, etc.

4) Frases boleadas em inversões de ordem directa comandadas pela rima, repetições, exclamações, apóstrofes, reticências, anacolutos e outros expedientes de uma verificação improvisada e desleixada, ao par de giros literatos e arcaizantes de frase (auxiliar *haver* em vez de ter; uso do mais-que-perfeito no sentido condicional; etc.).

O dramalhão histórico

Durante o primeiro terço do século XIX, que precede a vitória definitiva do Constitucionalismo, a estética romântica fora preparada pela representação, nos teatros do Salitre e da Rua dos Condes, de traduções ou adaptações da comédia *lacrimejante* e do *melodrama*. O alemão Kotzebue, autor, entre muitas outras peças, da celebrada *Misantropia* e *Arrependimento*, parece entre nós ter merecido as predilecções, no género *lacrimejante*; António Xavier (*Sensibilidade no Crime*, etc.), José Agostinho de Macedo (*Clotilde*, etc.) e, mais tarde,

Soares de Azevedo e Fernando José Queirós, imitando vários modelos franceses, exploraram essa mina dramática dos bons sentimentos em luta com os vícios, ou então subjugados pelos preconceitos ou pela violência. O *melodrama* do tempo, assim chamado por causa do fundo musical que assinalava os momentos culminantes da acção (não confundir com a ópera, também inicialmente designada de *melodrama*, como vimos), é um género esteticamente grosseiro, inspirado em parte pelo romance *gótico* de H. Walpole e A. Radcliffe, explorando ambientes de terror: perseguições sádicas, caracteres violentos, subterrâneos, catástrofes medonhas, aparições sobrenaturais, etc. Entre outros autores de melodramas, Pixérécourt, que passa por criador do género, foi representado nos palcos lisboetas por inícios do século.

Para a formação do teatro romântico português muito contribuíram as representações feitas em Lisboa, desde inícios de 1835 até meados de 1837, por uma companhia de actores franceses que, a par de melodramas e algumas peças do repertório clássico, trouxe ao público lisboeta a revelação de vários dramas históricos de Vítor Hugo e Dumas (Pai). Émile Doux, actor dessa companhia, que ficou mais alguns anos no nosso país, foi quem preparou a escola cénica do teatro romântico português, constituída pelo encenador Epifânio, que lhe sucedeu, pelas actrizes Talassi e Emília das Neves, e pelos actores Rosa, Teodorico, Tasso, Sargedas e outros.

A situação setembrista, criando, por diligência de Garrett, a Inspecção-Geral dos Teatros, a Escola da Arte Dramática, e iniciando a construção do edifício do Teatro Nacional, inaugurado em 1846, tinha dado à dramaturgia uma oportunidade como ela não encontrara desde a corte de D. Manuel. Além dos teatros do Salitre e da Rua dos Condes e, mais tarde, do de D. Maria II, em Lisboa, os nossos dramaturgos receberam o estímulo do Teatro de S. João, no Porto, que também promovia concursos com o apoio oficial, e da Academia Dramática de Coimbra, a que já nos referimos, que ensaiava um grupo cénico e publicava um órgão literário.

Mas o esperado renascimento teatral deu-se sob o signo do melodrama, do drama histórico por ele contaminado e da comédia superficial de Scribe — tudo, ou quase tudo, mal traduzido ou adaptado do francês.

É certo que a obra vicentina tivera pouco antes, em 1834, em Hamburgo, a sua primeira reedição sem desfiguração inquisitorial; que, ao lançar em 1838, com *Um Auto de Gil Vicente*, o teatro romântico português, Garrett procurava justamente reagir contra o inverosímil melodramático, em nome de uma tradição nacional reatada; que, além de Garrett durante toda a sua carreira, também Herculano e Castilho intervieram constantemente na dramaturgia, quer por

meio de artigos de crítica ou doutrina, quer julgando os candidatos aos concursos dramáticos oficiais, redigindo relatórios, discutindo regulamentos e actividades do teatro assim oficialmente institucionalizado, e agindo sempre, até por simples motivos moralistas e formais, no sentido da reacção contra a influência do melodrama francês — cuja representação chegou a estar proibida nos teatros de primeira categoria. Apesar de tais esforços, a dramaturgia romântica portuguesa não conseguiu vingar como escola independente, nem enfrentar a concorrência das traduções francesas, da ópera italiana e dos espectáculos ligeiros (opereta, zarzuela, *mágicas* de títeres, revistas, circo, touradas e festas ao ar livre).

Neste fracasso há que ter em conta um factor genérico do Romantismo. Como vimos na Introdução a esta época, o grande público de inícios do século XIX caracterizava-se pela sua imaturidade estética. Acrescentemos a isso a vaga idealização de que a vida se reveste para esse público, e em primeiro lugar para os seus escritores predilectos, sem que uma crise profunda das novas instituições lhes desperte (como acontecerá pelo final do século com Ibsen, Shaw, Hauptmann, etc.) o senso das contradições que elas encerram. Religiosidade cristã, reverências póstumas ao mundo feudal-absolutista, ideais de progresso liberal e técnico, ganas de individualismo anárquico ou de cinismo desfrutador — tudo se mistura incoerentemente no espírito e na literatura da época, sobrenadando a uma realidade social quotidiana infinitamente mais rica, mas ainda muito impenetrável à nossa peculiarmente fechada mentalidade romântica.

De um modo geral, a dramaturgia pós-garrettiana romântica portuguesa segue, com o chamado *dramalhão*, na esteira das obras de Dumas (Pai), Hugo e Delavigne, acentuando consideravelmente os seus elementos melodramáticos, e, como alternativa para isso, ou recorre ao processo garrettiano de dramatizar um pequeno episódio da lenda e história nacional, sem que do tema consiga extrair um conflito significativo; ou, sobretudo na década de 40, refugia-se na comédia sentimental e de equívocos, decalcando modelos estrangeiros e regressando às pieguices da lacrimejante, que os críticos nessa altura baptizam de *drama íntimo*.

Cronologicamente, o primeiro dramalhão português é *Dois Renegados*, de Mendes Leal, estreado em 1839, peça medíocre, sem atmosfera histórica, que assenta no conflito entre o amor e as diferenças de religião, utilizando a perseguição inquisitorial aos cristãos-novos no séc. XVI como pretexto para produzir lances melodramáticos: sofrimentos numa masmorra, assassinatos num subterrâneo, uma maldição paterna, um julgamento tenebroso, jogo de paixões violentas, tiradas patéticas, caracteres morais absolutamente angélicos ou demoníacos, etc. O êxito extraordinário deste drama ultra-romântico, que

obteve o prémio do Conservatório, não apenas estimulou a carreira teatral de Mendes Leal, como fixou os principais caracteres do dramalhão, com a diferença de que, daí por diante, se deu preferência aos assuntos da Idade Média portuguesa, com uma *cor histórica* ou *local* obtida mediante uma cenografia, um guarda-roupa convencionais, alguns arcaísmos extraídos das crónicas ou do *Elucidário* de Santa-Rosa Viterbo, e o descante obrigatório de uma *xácara*, que já nos *Dois Renegados*, despropositadamente, surgira.

Não contando com simples traduções ou adaptações, podemos nomear entre os principais cultores do género: Mendes Leal (1818-1886), com *O Homem da Máscara Negra*, 1839, *D. Maria de Lencastre*, 1843, *A Pobre das Ruínas*, 1845, *Pajem de Aljubarrota*, 1846, etc.; Andrade Corvo (1823-90), com *D. Maria Teles*, *O Astrólogo* e *O Aliciador*, 1859; Inácio Maria Feijó, cujo *O Camões do Rossio*, 1839, foi refundido por Garrett; e ainda António da Silva Abranches, Joaquim da Costa Cascais, Pedro de Sousa Macedo, João de Lemos, Pereira da Cunha, Inácio Pizarro de Morais Sarmento, José Freire de Serpa Pimentel, etc. Até Herculano, com *Fronteiro de África*, e Camilo, com *Agostinho de Ceuta*, pagaram o seu tributo ao drama histórico.

O dramalhão pode considerar-se literariamente exausto antes de 1850. O drama da actualidade, a comédia ligeira ou moralista vão passar ao primeiro plano. No entanto, o drama histórico sobrevive, transformado, fundindo-se com o drama de costumes ou de caracteres, e pelo final do século renasce, como a novela histórica, muitas vezes em verso e mais carregado de passadismo poético.

O romance histórico

O romance histórico teve em Portugal uma próspera fortuna, a que não é decerto estranho o êxito de Herculano, mas que não se lhe deve inteiramente. Basta lembrar que se traduzem numerosos romances de Walter Scott para português a partir de 1837, e que grande parte destas traduções é anterior a 1840.

O mais imediato e mais bem sucedido continuador de Herculano como romancista histórico foi **Luís Augusto Rebelo da Silva** (1822-1871), cuja *Mocidade de D. João V* se conta entre os grandes êxitos públicos do século XIX português.

Embora de alguns anos posterior à geração de Herculano, Rebelo da Silva apareceu literariamente em pleno apogeu romântico. O seu primeiro romance histórico, *Rausso por Homizio*, publicado em 1842-1843, é, com efeito, con-

temporâneo dos de Herculano e Garrett, do *Frei Luís de Sousa*, etc. Fez-se escritor à sombra de Herculano, que hiperbolicamente anunciou no discípulo um émulo de Walter Scott. O *Rausso por Homizio* (1842-43) e o *Ódio Velho não Cansa* (1848), sobre temas medievais, revelam, com efeito, uma atenta leitura das *Lendas e Narrativas*, do *Bobo* e do *Monge de Cister*. É, na realidade, a continuação da mesma veia com as mesmas personagens baptizadas com outros nomes — o mesmo frade, o mesmo judeu, os mesmos cavaleiros, o mesmo homem do povo —; é o mesmo tema do ponto de honra lavado com o sangue — tudo isto, no entanto, com uma pena mais leve, um aligeiramento do descritivo e da cor local, um empobrecimento de realismo, um ganho da elegância fácil à custa da força, da transparência à custa da densidade. É o ideal de um Herculano em série para os consumidores do romance histórico. A pena ágil de Rebelo da Silva espraia-se em largos períodos; pintando com colorido vivo e convencional, e dando os lugares-comuns da paisagem e do retrato como uma moeda bem cunhada. O seu estilo, como as suas personagens, produtos de série e sem personalidade, tornaram-se assim uma expressão académica do Romantismo português.

Posteriormente, Rebelo da Silva interessou-se sobretudo pelos séculos XVII e XVIII: a *Mocidade de D. João V*, em 2 volumes (1852), já mencionado, *Lágrimas e Tesouros* (1863), sobre a estadia de W. Beckford em Portugal. Nesta segunda série, o autor, apoiado numa sólida preparação histórica, apresenta-nos talvez uma sociedade menos convencional, procurando recriar uma mecânica de forças sociais através de tipos que correspondem a ideias. Mas ao convencionalismo, ao fácil brilhantismo, à elegância de rotina acrescenta agora o gosto pelo fausto palaciano galante, em punhos de renda, do Portugal setecentista, iniciando assim uma tendência que no fim do século virá a acentuar-se com Júlio Dantas e Malheiro Dias. Desta maneira, o romance histórico aristocratizava-se, acompanhando o gosto padronizado do seu público. Idealizam-se as épocas finais do feudalismo absolutista, e, sob o ponto de vista da arte literária, prossegue-se no caminho da academização. Os melhores recursos de Rebelo da Silva são postos à prova na narrativa *A Última Corrida de Touros em Salvaterra*, densa e dramática, uma das mais célebres do nosso Romantismo.

Rebelo da Silva foi também um historiador de merecimento, aliando a bons dotes de investigador um poder notável de exposição. Ainda hoje é útil a sua *História de Portugal nos séculos XVII e XVIII*, em 5 volumes (1860-1871), que não passou aliás do século XVI. A sua *Memória sobre a População e a Agricultura em Portugal* (1865) já se desactualizou, mas constitui em Portugal uma obra precursora. Em compensação, os *Fastos da Igreja* (1854--1856) valem só como amostra de eloquência histórica, inspirada por Chateaubriand. Coligiu

o *Corpo Diplomático Português* referente às relações com a Santa Sé no séc. XVI e completou o *Quadro Elementar das Relações Políticas e Diplomáticas em Portugal*, iniciado pelo visconde de Santarém, miguelista exilado em Paris que, em polémica contra Humboldt e alguns historiadores franceses, iniciou a moderna historiografia dos Descobrimentos, reivindicando a prioridade portuguesa do reconhecimento costeiro de África e demonstrando a sua independência relativamente à cosmografia alemã.

Polígrafo infatigável, Rebelo da Silva foi também jornalista operoso, brilhante orador parlamentar, professor de economia política, e achou ainda tempo para produzir peças de teatro.

Outro discípulo de Herculano é **João de Andrade Corvo** (1823-1890), autor de *Um Ano na Corte*, quatro volumes publicados em 1850-1851. Ocupa-se da época de D. Afonso VI, com abundância de pormenores sobre a vida corrente: etiquetas, mobiliário, vestuário, alimentação, etc.

Há a salientar também **Arnaldo Gama** (1828-1869), portuense. O seu primeiro volume, *O Génio do Mal*, 1856-1857, é uma história folhetinesca à Eugène Sue. Depois de uma colectânea de novelas — *Verdades e Ficções* —, onde aponta a preocupação da crítica social, inicia a sua série de romances históricos com *Um Motim há Cem Anos*, sobre a revolta popular do Porto contra Pombal em resultado da criação da Companhia dos Vinhos do Alto Douro. A melhor obra é *O Sargento-mor de Vilar*, 1863, que se baseia em testemunhos presenciais na tomada do Porto pelas tropas de Soult e o desastre da Ponte das Barcas. À Invasão Francesa refere-se também *O Segredo do Abade*, 1864. Já a *Última Dona de S. Nicolau*, publicada no mesmo ano, e *O Balio de Leça*, edição póstuma, se deslocam para o século XIV. Com um estilo monótono, uma psicologia inverosímil e outros defeitos, Arnaldo Gama destaca-se, no entanto, como escrupuloso descritor do meio histórico onde situa os seus enredos; mas a sua maior qualidade, ligada ao democratismo da sua formação, consiste em saber movimentar nas suas páginas os grandes momentos colectivos que constituem geralmente o fulcro das suas obras.

Outro romancista histórico do Porto, por nascimento e por assunto, é António Coelho Lousada (1828-59), um dos jornalistas mais em evidência no tempo de Camilo. Os seus romances, *Rua Escura*, *Os Tripeiros*, *Na Consciência*, editados em 1857, ressentem-se da influência conjunta de Garrett (*O Arco de Sant'Ana*), de Camilo e de Arnaldo Gama, faltando-lhe contudo a graça do primeiro modelo, a energia do segundo e a erudição histórica do terceiro. A tradição do romance histórico portuense foi posteriormente mantida pelo produtivo polígrafo Alberto Pimentel (1849-1925), também biógrafo de Chiado e de Camilo.

Poderia prolongar-se esta lista de romancistas históricos: citemos apenas, entre os que hoje estão de todo esquecidos, Guilhermino de Barros, autor de *O Castelo de Monsanto* (1879), e, entre os seus então mais apreciados e operosos cultores tardios de recorte romântico, Manuel Joaquim **Pinheiro Chagas**, 1842-1895 (*Duas Flores de Sangue*, 75; *A Mantilha de Beatriz*, 78, etc.).

O romance histórico aproxima-se do então chamado «romance contemporâneo» à medida que se situa numa época menos distanciada da actualidade. **António da Silva Gaio** (1830-1870) romanceou as lutas liberais e o cerco do Porto, com um capítulo e outras acções de história política, certos relances beirões, num livro que se tornou muito popular, *Mário* (1868); Teixeira de Vasconcelos romanceou por sua vez a guerra civil de 1846-1847, em que tomou parte, no *Prato de Arroz-Doce*, tendo aliás tratado uma época mais remota em *A Ermida de Castromino*.

OLIVEIRA MARRECA

António de Oliveira Marreca (1815-1889) é um dos mentores da primeira geração romântica, como testemunham estas palavras de A. P. Lopes de Mendonça: «Um país que se glorifica de possuir um historiador como o Sr. Alexandre Herculano e um economista como o Sr. António de Oliveira Marreca, e que há pouco viu descer ao sepulcro um poeta como o Sr. Visconde de Almeida Garrett, não pode seguramente amesquinhar-se diante da importância intelectual das nações europeias». Parlamentar, membro activo da oposição a Costa Cabral, por cuja polícia foi preso, colaborador assíduo de *O Panorama*, *A Revolução de Setembro* e outros jornais, académico, a sua evolução ideológica condu-lo de uma posição moderada semelhante à de Herculano, em 1838, até à adesão ao Partido Republicano Português, de cujo primeiro directório fez parte. Cultivou o romance histórico: *Manuel de Sousa Sepúlveda*, publicado n'*O Panorama*, 1843; *O Conde Soberano de Castela*, publicado na mesma revista em 1844 e 1853. Nenhuma destas obras obteve publicação em volume, muito embora Herculano, que exteriorizava por Marreca uma grande admiração, tenha elogiado a última no prefácio das *Lendas e Narrativas* (1.ª ed. 1850).

Não é, efectivamente, como escritor de ficção que Marreca mais influi na sua geração e nas imediatas, mas como economista: é autor de *Noções Elementares de Economia Política* (1838), um dos primeiros tratados dessa ciência que apareceram em Portugal, de uma série de artigos sobre *Máquinas* saídos n'*O Panorama* em 1842, de um *Relatório sobre a Exposição Industrial Portuguesa* de 1849, de um *Parecer e Memória sobre a proposta que apresentou o Sr. Alexandre Herculano para que a secção de ciências económicas e administrativas redigisse um projecto de estatística*, 1854, e ainda de vários artigos sobre matérias económicas, publicadas sobretudo n'*A Revolução de Setembro*.

Jornalistas e oradores

A vitória do liberalismo trouxe um grande impulso à imprensa e à tribuna parlamentar. Embora normalmente excluídos das apreciações literárias, estes dois géneros têm na literatura uma função importante; é através deles que se estabelece o nexo entre a literatura e o dia-a-

-dia. O estilo imposto pelo jornalismo e pela tribuna política a escritores que têm de se fazer entender por um público quantitativamente vasto projecta-se inevitavelmente noutros géneros literários e forja grandes correntes de gosto. Garrett e Herculano surgem um pouco menos solitários se tivermos presente o segundo plano da literatura jornalística e oratória abundantemente produzida no seu tempo.

Nos dez anos que precederam a Revolução de 1820, a média de jornais aparecidos anualmente não chegava a quatro, incluindo neste número alguns editados em Londres e no Brasil. Nos anos de 1820-1823, na vigência da primeira Constituição, essa média eleva-se a cerca de 30, para baixar após a abolição da Constituição, subir novamente com a proclamação da Carta, de novo baixar com o miguelismo, e outra vez subir, e fixar-se definitivamente num nível muito mais alto a partir da vitória liberal de 1834. As épocas de maior vitalidade popular são também aquelas de maior produção jornalística: iniciam-se 66 jornais em 1836, 57 em 1846, e o número mantém-se elevado nos dois anos seguintes de guerra civil endémica. As leis cabralinas repressivas da liberdade de imprensa reflectiram-se — como era aliás seu objectivo — na actividade jornalística: o ano de 1850 vê nascer apenas 15 jornais. A partir da Regeneração nota-se um desenvolvimento progressivo da imprensa provinciana, que até essa data pouco ia além do Porto, Coimbra e as Ilhas.

Na sua grande maioria, os jornais são, nos primeiros dois terços do século, panfletos políticos em séries editadas periodicamente. *A Voz do Profeta*, de Herculano, editada em séries, representa ainda este tipo de panfleto jornalístico. Alguns títulos significativos: *O Campeão Português*, órgão dos emigrados portugueses em Inglaterra, 1821; *O Português Constitucional*, 1820; *O Diabo Coxo*, 1822, título tirado do conto de Lesage; *O Nacional*, 1834; *O Periódico dos Pobres*, 1834; *O Povo Soberano*, órgão setembrista, 1835; *Vedeta da Liberdade*, 1835; *A Revolução de Setembro*, 1840, fundado por José Estêvão e dirigido por Rodrigues Sampaio; *O Espectro*, órgão do governo da Junta, 1838-47, redigido pelo mesmo Rodrigues Sampaio. No ano de 1848 apareceram vários jornais republicanos, como *O Republicano*, *A República*, *O Regenerador*, *Jornal do Povo*, *A Fraternidade*. Em vários destes jornais e noutros exercitaram a pena os melhores escritores da época. Garrett é um assíduo colaborador e organizador de jornais políticos, como *O Português Constitucional* (1822), *O Português e o Cronista* (1826); Herculano anima dois jornais políticos importantes, *O País* (1851) e *O Português* (1853). Por meados do século tomou grande desenvolvimento o «folhetim», crónica de actualidades, especialmente literárias, publicada no rodapé do jornal. Exigia esta secção qualidades estilísticas e certa cultura próprias de escritores. Os maiores folhetinistas portugueses foram António Pedro Lopes de Mendonça e Júlio César Machado, n'*A Revolução de Setembro*; e Ramalho Ortigão, no *Jornal do Porto*. Teve também grande notoriedade José de Sousa Bandeira, redactor de *O Artilheiro* (1834) e director do *Braz Tisana* (1851), ambos jornais do Porto; e ganharam grande público na época setembrista os padres «Lampreia» (Joaquim de Santos Maria) e João Cândido de Carvalho, da extrema esquerda.

Mas já desde a primeira revolução liberal aparecem, ao lado dos jornais políticos, periódicos mais especializadamente literários e de divulgação cultural, procurados por um público que evidentemente sentia necessidades que o velho sermão ou o velho outeiro poético já não satisfaziam. Há muita colaboração literária nos jornais para as senhoras: o *Periódico das Damas*, o *Toucador*, ambos à roda de 1822, tendo o jovem Garrett publicado no último (de que se fez uma reedição em 1958) algumas das suas primícias poéticas, entre textos galantes e didácticos de que foi co-autor: o *Correio das Damas*, 1836. Destacam-se na divulgação cultural

O Panorama (1837-68), órgão da *Sociedade Promotora dos Conhecimentos Úteis*, cujo êxito notável se deve em parte à direcção e colaboração de Herculano, e a *Revista Universal Lisbonense* (1841). Um e outro deram guarida e apoio aos mais conhecidos escritores da época, como Herculano, Castilho, Garrett, Oliveira Marreca, Rebelo da Silva, etc. Há ainda os jornais especializadamente teatrais, como o *Teatro Universal* e o *Teatro Dramático*, ambos de 1839.

Entre os profissionais de jornalismo celebrizou-se **António Rodrigues Sampaio** (1806--1882). Colaborador desde 1826 da imprensa liberal, mais tarde, quando do cerco do Porto, alistado no exército liberal, aderiu à situação setembrista e em 1840 entrou para a redacção de *A Revolução de Setembro*, jornal fundado por José Estêvão para combater o domínio político crescente da alta finança, que arvorava o ideal de restauro da Carta e tinha o apoio da rainha. Quando a restauração cartista se verifica, em 1842, José Estêvão entra directamente nas lides parlamentares e conspirativas, deixando a Rodrigues Sampaio a missão de dirigir na imprensa a árdua luta contra a ditadura cabralista. Após várias intermitências, *A Revolução de Setembro* passa a imprimir-se clandestinamente desde Maio desse ano, assim se mantendo tenazmente durante quase um ano, apesar de todas as buscas de que foi alvo, até que a revolta de Maria da Fonte a trouxe de novo à publicidade legal. Poucos meses depois, em Outubro de 1846, dá-se novo golpe cabralista, e Rodrigues Sampaio passa a dirigir nova folha clandestina, *O Espectro*, o principal animador da resistência até à convenção de Gramido; desde então volta, e desta vez até à morte, para a direcção de *A Revolução de Setembro*. A vibração indignada dos seus artigos nesta época inquieta é, com a oratória de José Estêvão, o melhor testemunho de toda essa grande luta; e, pela crítica desassombrada da rainha e das intrigas palacianas, abriu o caminho à posterior propaganda republicana. A massa enorme do seu articulismo de quase meio século de jornalista e ainda as suas intervenções parlamentares e preâmbulos às leis de reforma precisariam de uma antologia que permitisse ajuizar melhor da admiração, hoje esquecida, de que foi alvo. Em 1851, como José Estêvão e a maioria dos setembristas, adere à Regeneração. A sua primeira participação num ministério, em 1870, foi duramente atacada como uma traição, no parlamento, na imprensa e até em folhetos. Em 1878, como ministro do Reino, redigiu e fez votar uma importante reforma do ensino primário e outra da administração pública, que, embora fossem atalhadas na sua execução pelas vicissitudes subsequentes, serviriam ainda de base a algumas das medidas mais progressivas da República.

Como notámos, a importância literária do jornalismo está sobretudo no impulso que imprimiu a outros géneros literários através do próprio público. Isto vale também para a eloquência. Alguns dos grandes escritores românticos foram simultaneamente grandes oradores parlamentares, devendo salientar-se Garrett e Rebelo da Silva; mas de outros grandes oradores como Fernandes Tomás (1771-1822), Borges Carneiro (1774-1833), Rodrigo da Fonseca Magalhães (1789-1858), Manuel da Silva Passos (1801-1862), pouco se conhece literariamente além do nome, pois os seus discursos, muitas vezes já empobrecidos do calor original pelas notas estenográficas que os transmitiram aos diários das sessões ou aos resumos noticiosos, nem mesmo assim se encontram facilmente à mão do leitor moderno. Todavia, do mais célebre de todos, **José Estêvão Coelho de Magalhães** (1809-62), foi já editada uma recolha tão completa quanto possível das intervenções parlamentares, e ainda dos escritos políticos; e foi em 1966 publicada uma recolha dos discursos sobre a liberdade de imprensa nas Cortes Constituintes de 1821.

A solução de continuidade desta oratória política relativamente à anterior eloquência sacra é particularmente nítida nas Cortes de 1821-22, onde os instantes problemas de reorga-

nização política, administrativa e económica impuseram uma discussão muito presa a dados concretos e, embora de improviso, moldada numa linguagem que revela a formação predominantemente jurídica dos seus interventores. Aquilo que hoje talvez mais surpreenda um leitor desprevenido, ao percorrer os mais afamados discursos parlamentares do primeiro romantismo, é o facto de, embora improvisados, e por isso mais desproporcionados, irregulares e redundantes do que os da velha oratória sacra ou ciceroniana (a tradição desta última conserva-se, como vimos, nas obras épicas e historiográficas clássicas), manterem uma parte considerável dos recursos retóricos tradicionais, incluindo frequentes alusões históricas e mitológicas greco-romanas e ainda o cunho latinizante de parte do vocabulário. Notemos que a transmissão se fez, tanto através da educação ainda latinista e clerical desses oradores, como através dos modelos da oratória revolucionária francesa. O contraste da eloquência desses tribunos românticos com a de finais do século revela claramente o carácter ainda selecto, socialmente muito restrito, dos debates de então, que a maior parte do público politicamente curioso não examinava com atenção ou apenas seguia através dos relatos e dos artigos da imprensa partidária predilecta.

O mais célebre duelo da oratória romântica parlamentar travou-se em Fevereiro de 1840 entre Garrett, então defensor da maioria *centrista* e *ordeira* dos setembristas em recuo para as posições cartistas conservadoras, e José Estêvão, que propugnava mais coerente e corajosamente os direitos já muito ameaçados da democracia pequeno-burguesa contra os sofismas antiliberais de uma lei censitária na forja. Uma alusão deste último a um lendário doido ateniense que se julgara senhor de todos os barcos surtos no Pireu, servindo de principal estribilho aos dois contendores, tornou essas peças de oratória conhecidas como sendo «do porto Pireu». Aí revela Garrett uma extraordinária argúcia e versatilidade humoral, que ora saúda lisongeiramente as boas intenções de todos os adversários, ora identifica os ex-correligionários da Revolução de Setembro com um plano *anarquista*, então arrepiante. José Estêvão. conquanto tolhido pelo acatamento forçado de uma Constituição detestada, consegue denunciar as *sub-repções dos ordeiros*, feitos *aristocratas do orçamento*, filhos ingratos da revolução pequeno-burguesa de 36, e mostrar a relação existente entre a sua falta de popularidade e a sua dependência perante interesses estrangeiros impositivos. Mas a coroa de glória de José Estêvão está no discurso com que em Agosto de 1840, quase sozinho na Câmara, fez frente a um projecto de suspensão das garantias constitucionais redigido por Garrett, e principalmente em dois discursos sobre o caso da barca *Charles et George* (Dezembro de 1858), muito incisivos, no ataque à ditadura de Napoleão III. É de resto aí que atinge alguns dos seus momentos de maior perspicácia político-social. O radicalismo deste tribuno (herói do cerco do Porto, chefe da esquerda setembrista, principal organizador dos movimentos anticabralistas de 1844, cuja repressão lhe pôs a cabeça a prémio, obrigando-o a emigrar, dirigente do movimento das Juntas de 46 e novamente atirado para a clandestinidade em 1848) nunca excedeu as balizas ideológicas da classe média. Todas as suas baterias estão voltadas contra as viciações legais do sistema representativo, a carência de ensino público, a utilização política da religião, a plutocracia, os restos do feudalismo como os últimos morgadios, os monopólios industriais ainda legados pelo absolutismo, propagação da usura e do capitalismo financeiro, a distribuição injusta dos impostos. Alguns dos veteranos do liberalismo eram neste ponto mais clarividentes, e veremos como os acontecimentos europeus de 1848 e os seus reflexos doutrinários estavam já tornando mais sagaz toda uma geração mais nova. Entre esses veteranos deverá salientar-se **Francisco Solano Constâncio** (1777-1846), que passou grande parte da sua vida

na Grã-Bretanha e em França, onde editou periódicos de crítica e observação cultural, social e política, ora em inglês, ora em português, ora em francês. Traduziu para francês e criticou algumas das mais importantes obras da economia política clássica britânica, advertindo os seus compatriotas contra os logros do livre-cambismo, do liberalismo económico e até contra as motivações já potencialmente imperialistas de certos traços da filantropia liberal, como o antiesclavagismo e as pretensas liberdades propícias à grande acumulação capitalista.

Bibliografia

1. Textos

- Para não nos alongarmos excessivamente, omitiremos as obras secundárias, cujas primeiras edições vêm indicadas no texto. O leitor poderá obter notícias mais pormenorizadas no *Dicionário Bibliográfico Português*, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* ou nas antologias e estudos adiante referidos
- Castilho, A. Feliciano de: *Cartas de Eco a Narciso*, Coimbra, 1821, ed. aumentada, *ibidem*, 1825; ed correcta e aumentada, 1836. *Primavera*, Lisboa, 1822; reed no Brasil muito refundida em 1837 *Amor e Melancolia*, Coimbra, 1828; reed. no Brasil. *A Noite do Castelo* e *Ciúmes do Bardo*, Lisboa, 1836, reed no Brasil. *Escavações Poéticas*, Lisboa, 1844, reed. no Brasil. *Quadros Históricos de Portugal*, Lisboa, 1839; reed., Rio, 1847. *Felicidade pela Agricultura*, Ponta Delgada, 1849 *Obras Completas*, 80 volumes, Lisboa, 1903-1910
- Pimentel, José Freire de Serpa. *D Sesnando*, drama, Coimbra, 1838; *Almansor Ben-Afan*, drama, Coimbra, 1840; *Solaus*, Coimbra, 1839; *Cancioneiro (Solaus)*, Coimbra, 1840
- Sarmento, Inácio Pizarro de Morais: *Lopo de Figueiredo, Diogo Tinoco, Henriqueta*, dramas, Porto, 1839; *Romanceiro Português (Romances de História Portuguesa)*, Lisboa, 1841, 2.ª parte, Porto, 1845
- Lemos, João de: *Cancioneiro*, Lisboa, 1.º vol. 1858, 2.º 1859, 3.º 1866; *Poesias*, Rio, 1847; *Canções da Tarde*, Lisboa, 1875, *Serões d'Aldeia*, Porto, 1876; *Tio Damião*, poemeto, Coimbra, 1887
- Chagas, Manuel Pinheiro: *Poemas da Mocidade*, 1.ª ed 1864; 2.ª 1901
- Penha, João: *Rimas*, Lisboa, 1882 (2 edições); Braga, 1906; *Novas Rimas*, Coimbra, 1905; *Últimas Rimas*, Porto, 1919; *Canto do Cisne*, Lisboa, 1923
- Dos romances históricos de Rebelo da Silva, Arnaldo Gama, Coelho Lousada e Alberto Pimentel há várias edições populares modernas. De Arnaldo Gama, há uma ed. moderna das *Obras*, em papel-bíblia, 2 vols, Lello e Irmão, Porto, 1973, com intr de Fernão Dantas da Gama. Maria Leonor Machado de Sousa deu, em 1979, a lume uma versão juvenil de *Paulo, o Montanhês*, que reeditou, com um estudo, em 1981, pela IN-CM.
- Ver bibliografia de Mendes Leal no capítulo seguinte.
- Estêvão, José: *Obra Política*, 2 vols., com pref, recolha e notas de José Tengarrinha, Lisboa, 1962-63
- *Discursos sobre a Liberdade de Imprensa no primeiro parlamento português* (1821) — textos integrais, com introd e notas de Augusto da Costa Dias, Lisboa, 1966.
- Tomás, Manuel Fernandes: *A Revolução de 1820*, recolha, pref e notas de manifestos e discursos por José Tengarrinha, Lisboa, 1974.

2. Antologias

- *António Feliciano de Castilho: Poesias*, sel., pref e notas de Almeida Lucas, «Clássicos Portugueses», Lisboa.
- Grupo de *O Trovador* representado em *Poetas Ultra-Românticos*, sel., pref. e notas de Jacinto do Prado Coelho, «Clássicos Portugueses», Lisboa, reed. sob o título *Poetas do Romantismo*, 2 vols., 1965.

- *Poesia Romântica Portuguesa*, antologia org. e pref. por Álvaro Manuel Machado, IN-CM, 1982. (Abrange pré-românticos, românticos, ultra-românticos e pós-românticos, até Florbela Espanca.)
- *Almeida Garrett, Discursos Parlamentares*, sel. e introd. de Manuel Mendes, «Colecção Saber», Lisboa.
- *Antologia do Pensamento Político Português* — 1, sel., introd. e notas de Joel Serrão, Porto, 1970
- Solano Constâncio *Portugal e o mundo nos primeiros decénios do séc XIX*, antologia org e pref por Maria Leonor Machado de Sousa, Arcádia, 1979

3. Estudos

- Ver prefácios e notas das edições e antologias anteriormente indicadas.

Estudos de conjunto:

- Braga, Teófilo *História do Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1880, e *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, Porto, 1892.
- Figueiredo, Fidelino de: *História da Literatura Romântica Portuguesa*, Lisboa, 1913.
- Nemésio, Vitorino: *Relações Francesas do Romantismo Português*, Coimbra, 1936, e *A Segunda Geração Romântica*, em *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. IV
- *O Liberalismo na Península Ibérica na 1.ª metade do séc XIX*, 2 vols , org de Miriam Halpern Pereira, M. de Fátima Sá e Melo Ferreira e João B Serra, Sá da Costa, 1982, Pereira, Miriam Halpern, *Das Revoluções Liberais ao Estado Novo*, Editorial Presença, 1993 (tem um capítulo de reflexão histórica actualizadora sobre o século XIX)

Críticas e estudos coevos que ainda interessam:

- Mendonça, A. P Lopes de: *Ensaios de Crítica e Literatura*, Lisboa, 1849 (artigos publicados em *A Revolução de Setembro*), e *Memórias de Literatura Contemporânea*, 1855.
- Branco, Camilo Castelo. *Esboços de Apreciações Literárias*, 1865, e *Cancioneiro Alegre*, 1879
- Chagas, Pinheiro: *Ensaios Críticos e Novos Ensaios Críticos*.
- Ferreira, J M Andrade. *Bosquejo da Literatura Dramática Portuguesa* e *Achaques da Nossa Literatura Dramática*, em Revista Contemporânea, pp. 255 e segs., e 456 e segs., respectivamente.
- Bruno, Sampaio *A Geração Nova*, 1886, reed Lello, Porto, 1984; *Os Modernos Publicistas Portugueses*, 1906, reed Lello 1987

Monografias:

- As que estão contidas na *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, dirigida por Gaspar Simões, especialmente as de António Salgado Júnior sobre Castilho, de Óscar Lopes sobre Bulhão Pato, de Fernando Namora sobre Arnaldo Gama, de Castelo Branco Chaves sobre Castilho, Lisboa, 1936
- Albuquerque, Luís. *Castilho e o Ensino Popular*, in «Vértice», n.os 93, 94 e 95 (Maio, Junho e Julho de 1951), sob o pseudónimo de Sousa Mendes, depois incluído no livro *Notas para a História do Ensino em Portugal*, Coimbra, 1960.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa: *Algumas notas sobre a Estética de João Penha*, em «Biblos», vol XV, 1939
- Fonseca, Maria Amália Ortiz da: *Introdução ao Estudo de João Penha*, Lisboa, 1963.

- Valdemar, António: *Bulhão Pato: a Nau Catrineta do Liberalismo à República*, apres. e selec. de textos no suplemento *Cultura*, do «Diário de Notícias», 1987-12-27.
- Sobre a história ideológica do liberalismo, na oratória, no jornalismo e nos opúsculos doutrinários, ver diversas publicações ou separatas do vol. I da «Revista de História das Ideias», 1977, do Instituto da História e Teoria das Ideias, Coimbra, nomeadamente: Jaime Raposo Costa, *A Teoria da Liberdade (1820-23)*, 1976, com extensa bibliografia; Zélia Maria Osório de Castro, *Manuel Borges Coelho e a Teoria do Estado Liberal*, 1976, Luís Reis Torgal, *Tradicionalismo e Contra-Revolução*, 1973, Maria Manuela Tavares Ribeiro, *Conflitos ideológicos do séc. XIX. O Problema Pautal* (polémica entre A. de Serpa Pimentel, A. P. Lopes de Mendonça e S. J. Ribeiro de Sá), 1976.
- Serrão, Joel *Portugueses Somos*, 1976, *Temas Oitocentistas*, 2 vols., Lisboa, 1959-62, reed. 1978.
- Sá, Vítor de *A crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas de Portugal (1820-52)*, 3.ª ed. 1978, e *A revolução de 1836*, 3.ª ed. aum., 1978, Livros Horizonte, Lisboa.
- Consultar os memoralistas românticos, que mencionaremos no capítulo seguinte.
- Rebelo, Luís Francisco *Teatro Português do Romantismo aos nossos dias*, vol. I, s/d; *O Melodrama Ultra-Romântico* e *O Teatro Romântico (1838-69)*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1985
- Picchio, Luciana Stegagno *História do Teatro Português*, 1969, Lisboa, e *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Roma, 1969
- França, José-Augusto *O Romantismo em Portugal*, especialmente vols. II e IV
- Simões, João Gaspar: *História do Romance Português*, 2.º vol., 1969
- Chaves, Castelo Branco *O Romance Histórico no Romantismo Português*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1979;
- Pires, Maria Laura Bettencourt: *W. Scott e o Romantismo Português*, 1979.
- Tengarrinha, José pref. à *Obra Política* de José Estêvão: *António Rodrigues Sampaio desconhecido*, in «Gazeta Literária», n.os 5, 6/7 e 8, 1963, Porto, e *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, «Colecção Portugália», 1965, reed. rev. e aum. Caminho, 1989 (estudo de conjunto muito informativo e metódico, com larga bibliografia geral e especial); *A Oratória Política de 1820 a 1910*, in *Estudos de História Contemporânea de Portugal*, Caminho, Lisboa, 1983, pp. 129-180.
- Do periódico «O Toucador», 1822, redigido por Garrett e dedicado às mulheres, fez-se em 1957 uma reedição, em Lisboa.
- Mendes, Margarida Vieira: *O Conceito de Poesia da 2.ª metade do século XIX à luz dos prefácios de então*, in Lepecki, M. Lúcia/Pires, Lucília/Mendes, Margarida Vieira: *Para a História das Ideias Literárias em Portugal*, INIC-CLEPUL, 1980.
- Além da antologia de artigos de Solano Constâncio, por Maria Leonor Machado de Sousa, deve-se à mesma investigadora uma edição crítica, em 1976, do periódico *The Ghost*, dirigido por esse doutrinário em Edimburgo, 1796, e ainda o estudo *The Ghost e Francisco Solano Constâncio*, Universidade Nova de Lisboa, 1978, que completa anteriores estudos inclusos em *Do Portugal do antigo regime ao Portugal oitocentista*, de Albert Silbert, 2.ª ed., 1977, Horizonte Universitário, Lisboa. Ver resumo biográfico da mesma autora, *Actividade Política de Solano Constâncio*, in «História», n.º 3, Janeiro de 1979, pp. 50-59
- Margarido, Alfredo: *Quelques mythes agriculturistes et instruccionistes dans la pensée et la pratique portugaise (particulièrement chez António F. de Castilho pendant la première moitié du XIX siècle*, in *Utopie et socialisme au Portugal au XIX siècle*, Centre Culturel Portugais, Fund. C. Gulbenkian, 1982.
- Carvalho, Mário Vieira de *Pensar é Morrer, ou O Teatro de São Carlos*, IN-CM, 1913 (contém dados importantes sobre o teatro nos séculos XVIII e XIX)

* O estudo de Lukacs, *Le Roman Historique*, trad. franc 1965, é muito estimulante para a compreensão das metamorfoses de um historicismo romântico, como o português, sobretudo na ficção Introdução útil e acessível: Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, «Que sais-je?», n.º 2151, PUF, Paris, 1984
* Outeirinho, Maria de Fátima: *Lamartine em Portugal. Alguns Aspectos da sua Recepção* (1840--1890), Porto, 1992
* Carlos Reis (director): *História Crítica da Literatura Portuguesa (O Romantismo)*. vol V, Editorial Verbo, 1993 (introduções, textos doutrinários, textos críticos e bibliografia).

Capítulo V

O Romantismo Sob a Regeneração

Condições gerais

A Regeneração abrange aproximadamente o terceiro quartel do século. O levantamento militar de Saldanha, em 1851, impõe o Acto Adicional à Carta dando fim à discussão constitucional entre «Cartistas» e «Setembristas». Em 1876, verifica-se uma grave crise económica e celebra-se o Pacto da Granja, que cria o Partido Progressista, iniciando com o Rotativismo a fase final do regime monárquico constitucional. Dentro deste intervalo decorre o período decisivo da construção de caminhos-de-ferro e outros meios de transporte e comunicações, que produzem, como consequência imediata mais importante, a unificação do mercado interno português e a integração da agricultura no capitalismo, para o que contribui a eliminação dos últimos morgadios em 63. Portugal continua sendo essencialmente «uma granja e um banco», mas, sob os pontos de vista da organização financeira e da estrutura jurídica, aproveita a experiência dos países mais adiantados e prepara-se para a sua fase de industrialização capitalista, que se esboçará no último quartel do século: o número de estabelecimentos bancários sobe de 3 para 51 entre 1858 e 1875, e a formação das sociedades capitalistas anónimas, condicionada à autorização governamental pelo código de 33, torna-se livre desde 1867, existindo já 136 sociedades dessas em 1875. Mantém-se o mesmo desequilíbrio entre o desenvolvimento do crédito bancário e o fomento agrícola e industrial, e portanto a tendência para a especulação desenfreada que, precisamente, conduz à crise de 1876 e ao descrédito do regime, tal como já levara a uma primeira crise em 46 e à queda subsequente da ditadura cabralista.

Mas, enquanto a crise não estala, a época parece ser de regeneração, de progresso, de *melhoramentos materiais*. Aos conflitos de 1834-51, entre a grande e a pequena burguesia, segue-se uma acalmia e uma apatia política geral. O atraso da industrialização, e portanto da proletarização fabril, torna quase insensível a presença de novas forças sociais, pelo menos até à «Pavorosa» de 72. A toda esta acalmia corresponde o formalismo literário de que

Castilho é corifeu; uma certa regressão ao ensino clássico; um refluxo ideológico no sentido conservador, de que o regresso de certas ordens religiosas, sob a forma de Irmãs de Caridade (57), é um sinal característico. D. Fernando de Coburgo, rei-consorte, que constrói o palácio de Sintra segundo o modelo do Romantismo alemão, preside aos primeiros anos deste romantismo sentimental e conservador.

No entanto, certas camadas da pequena burguesia, os jovens universitários, certas profissões mais novas e orientadas para coisas novas, como a dos engenheiros, não deixam nunca de fazer sentir literária e até doutrinariamente um descontentamento que cresce e se define ao longo do período. Nestes meios actuam como fermento os escritores e ideólogos que deram voz à revolução europeia de 1848 e alimentaram os protestos contra Napoleão III, contra a ocupação estrangeira da Itália e outros países. A partir de 1850 aparece a imprensa periódica especialmente destinada ao operariado e até já colaborada por operários: *Eco dos Operários*, 1850-51, Lisboa, orientado por Sousa Brandão e A. Pedro Lopes de Mendonça; *Esmeralda*, 1850-51, Porto, fundado por Marcelino de Matos e colaborado por Arnaldo Gama, Coelho Lousada e Custódio José Vieira; *A Península*, 1852-53, Porto, fundada pelos principais colaboradores de *Esmeralda* e que publicou artigos de Amorim Viana, entre outros. O associativismo operário teve também por então o seu primeiro impulso, criando-se em 1852 a Sociedade Promotora do Melhoramento das Classes Laboriosas, que doravante lhe servirá de eixo principal, até a Geração de 70 lhe dar um novo âmbito. Surge assim o primeiro grupo dito de «socialistas», geralmente engenheiros (Latino Coelho, Rolla, Casal Ribeiro, etc.), cujos precursores, como A. P. Lopes de Mendonça, vinham já do tempo da Patuleia; e entre eles destaca-se Henriques Nogueira (1825-58), cujas obras, sobretudo os *Estudos sobre a Reforma em Portugal* (51), são precursores dos doutrinários de 1870, Antero de Quental e Teófilo Braga. Alguns destes ideólogos (Latino, Casal, Nogueira) chegaram a formar planos utópicos de reorganização política de toda a Península Ibérica em vários estados federados, considerando que isso permitiria uma base sólida de independência económica e diplomática sem perigo de hegemonia castelhana. Na literatura, aparecem os poetas de tema libertário e humanitário; os dramaturgos de tese *social*; os romancistas da *actualidade*; os críticos que advogam o *realismo* na literatura.

É de notar que boa parte destes doutrinários e escritores veio a ingressar mais tarde nas fileiras conservadoras da Regeneração ou, pelo menos, do funcionalismo público, o que revela a estabilidade do regime. A «Questão Ibérica» recrudesceu com a revolução republicana espanhola de 1868, mas passou a ser utilizada negativamente, como espantalho, na demagogia dos partidos conservadores dominantes. Oliveira Martins observa judiciosamente que, na prática, só se faz sentir neste período um programa de desenvolvimento nacional: o do «regenerador» Fontes Pereira de Melo, que se considerava a si próprio um «fanático pelas vias de comunicação»; a certa altura, já «não há que *regenerar*, ou todos *regeneram* de modo igual», e o partido que pretende fazer sombra ao Regenerador e lisonjear a pequena burguesia tinha o «nome incontestavelmente eloquente de Histórico».

Contudo, as correntes literárias que apontámos, e vamos agora estudar, desempenharam um papel reconhecível. A agitação dos doutrinários, poetas, dramaturgos e romancistas não deixou de ter influência em factos como a expulsão das Irmãs da Caridade (63), a extinção dos morgadios (63), do monopólio do tabaco (64), da pena de morte (67), da escravatura (69), a organização de associações pedagógicas filantrópicas e sindicais para as camadas populares e fabris, etc. Por outro lado, a política fontista do transporte não produziu apenas resultados

económicos e sociais, mas também culturais. Entre estes últimos podemos contar dois, que vieram a afectar a própria Regeneração: a tendência para a eliminação de certos atrasos culturais provincianos, para aproximar, nomeadamente, o ambiente literário das três principais cidades do País, unidas desde 64 pela linha do Norte; e um contacto mais frequente e fácil com os movimentos culturais europeus, através da linha de Leste, desde 63. Na chamada Geração de 70 intervieram sensivelmente estes factores, bem como a evolução literária geral que se processou entre 1850 e 1870. É com o advento desta geração, como veremos, que as condições e influências que acabámos de apontar virão a manifestar-se de maneira espectacular e literariamente inovadora.

Doutrinários

Entre os doutrinários desta fase que nos ocupa, distinguem-se, pelo seu interesse literário, A. P. Lopes de Mendonça e Latino Coelho.

António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) foi primeiramente oficial de Marinha, participou no movimento setembrista das Juntas e, demitido, ingressou no jornalismo. Colaborou em *A Revolução de Setembro*; em 1850 fundou com Vieira da Silva e Sousa Brandão o *Eco dos Operários*, órgão de um grupo socialista, ligado à *Sociedade Promotora do Melhoramento das Classes Laboriosas*. Com o corpo redactorial de *A Revolução de Setembro* aderiu à Regeneração de 1851. Faz neste ano uma viagem a Itália. Em 1860 foi nomeado professor de Literatura Moderna no Curso Superior de Letras, e pouco depois enlouqueceu.

Lopes de Mendonça, que falhou como autor de ficção, foi no tempo um influente jornalista de ideias e crítica literária. A sua personalidade literária é muito significativa de uma época. As suas *Memórias de um Doido, Romance Contemporâneo*, 1849 (reed. 1859 e 1982), revelam a influência considerável, em Portugal, de Balzac, George Sand e Eugène Sue, que os primeiros românticos ou ignoram ou desdenham. Como Balzac, Lopes de Mendonça atribui ao romance uma função de análise sociológica e psicológica (dita então «fisiologia») de tipos sociais burgueses; de acordo com Sue, inculca o interesse pelos *bas-fonds*. Isto não impede estas *Memórias* de abundarem em lugares-comuns românticos, confirmando, aparentemente, a teoria exposta pelo autor de que nos limites estreitos da sociedade portuguesa — «quase imóvel no meio das suas revoluções» — não era ainda viável o «romance de actualidade, balzaquiano, denso de tipos e conflitos sociais», que Lopes de Mendonça preconizava.

Lopes de Mendonça é, acima de tudo, um crítico literário muito informado, que vai muito mais longe na problemática sociológica da literatura do qualquer outro crítico encartado do Romantismo (Costa e Silva, Castilho, Andrade Ferreira, Ernesto Biester, Pinheiro Chagas ou Luciano Cordeiro). Como nota Antero de Quental: «O seu ideal político e social eleva o crítico muito acima do ponto de vista convencional e puramente literário, faz-lhe compreender o valor, alcance

social da poesia e da arte, e a real e efectiva importância histórica». Na verdade, o seu juízo sobre a escola de *O Trovador* antecipa-se de 20 anos à crítica das *Farpas* sobre a poesia ultra-romântica portuguesa: «O principal defeito de *O Trovador*, a meu ver, é estar encerrado numa escala muito limitada de sentimentos individuais»; «Quanto mais poderosa seria a influência do *Trovador* se porventura se estreitasse mais à vida social — e não derramasse os seus cantos na vida íntima, no ciclo das ilusões juvenis em que o cepticismo apenas desfere as férvidas notas do entusiasmo como um tema convencional e obrigado».

A esta problemática sociológica da literatura não é alheia a problemática sociopolítica que se documenta em Lopes de Mendonça. A sua participação nas lutas contra o cabralismo alimenta-se de leituras do socialismo utópico francês. É dentro de tal orientação que em 1850 publica numerosos artigos de divulgação, sobretudo do proudhonismo, no *Eco dos Operários*, e que em 1851, após a Regeneração, redige um manifesto de apoio à candidatura do operário serralheiro José Maria Chaves. Tópicos deste documento e dos artigos no *Eco* e na *Revolução* nos anos vizinhos: as questões constitucionais são secundárias; importa proteger a «indústria» (isto é, as pequenas fábricas, oficinas e artesãos), oferecendo-lhes crédito fácil. Com o advento da Regeneração e da política de «melhoramentos materiais», Lopes de Mendonça (e com ele numerosos setembristas) considera satisfeitas em grande parte as suas aspirações.

Desta nova posição de Lopes de Mendonça adveio uma polémica entre ele e Alexandre Herculano, nas colunas de *A Revolução de Setembro* e de *O Português*. Lopes de Mendonça soube alvejar algumas das contradições fundamentais de Herculano (a contradição, por ex., entre o historicismo e a crença em determinados arquétipos absolutos), e soube ainda ver os limites do municipalismo (proposto por Herculano) como solução global dos problemas nacionais. No entanto, Mendonça é muito mais seguro na crítica do que no seu próprio programa positivo, amálgama indeciso de progressismo liberal, de proudhonismo e de um vago saint-simonismo.

Sente-se hoje na prosa de Lopes de Mendonça um brilho fanado, que lembra ainda o perdido frescor das frases de efeito, das *trouvailles*, das evocações sugestivas, das antíteses, etc. Lopes de Mendonça foi o principal criador do estilo do folhetim literário português, depois continuado com maior ou menor originalidade por numerosos autores, como Júlio César Machado, Pinheiro Chagas e Ramalho Ortigão.

Latino Coelho (1825-1891), contemporâneo de Camilo, formou-se na Escola Politécnica, onde ensinou acumulando estas funções com intensa actividade jornalística, parlamentar e académica. A sua evolução política leva-o, depois de ter sido deputado e ministro regenerador, a filiar-se no Partido Republicano.

Latino Coelho revela uma leitura enciclopédica e actualizada, que vai desde as Ciências da Natureza, onde se mostra adepto do transformismo, até à erudi-

ção histórica, leitura que inclui fontes germânicas, e que o leva a considerar que a história da Natureza e a história do Homem constituem a sucessão de fases de uma mesma dialéctica ou lógica, segundo a qual quer o Universo quer as sociedades se orientam «de um estado menos complexo a um estado mais perfeito». Já em 1851 se revela conhecedor directo dos autores socialistas franceses.

Literariamente, a sua prosa oscila entre certa verve jornalística, por vezes brilhante, sobretudo exemplificável nos artigos de 1851 coligidos no volume *Tipos Nacionais* (1919) e certo academismo erudito, sem originalidade, patente no estudo sobre a civilização grega que apresenta a sua tradução da *Oração da Coroa por Demóstenes* (1880), estudo aliás interessante sob alguns aspectos. A sua *História Política e Militar de Portugal* desde os fins do século XVIII até 1841, 3 volumes (1874-91), deixa ver no próprio título a consciência que tinha o autor das limitações da historiografia tradicional a que pertence o seu livro. É uma exposição dos factos políticos e militares já conhecidos do reinado de D. Maria I. Outras obras: *Galerias de Varões Ilustres de Portugal*, vol. I. — *Luís de Camões*, 1880; *O Marquês de Pombal*, 1883; *Garrett e Castilho*, 1917; *Cervantes*, seguido de um estudo sobre Don Manuel José Quintana, 1920; *Fernão de Magalhães*, 1921; *Literatura e História*, 1925.

O humanitarismo na poesia

Passou-se com o revolucionarismo final do grupo de *O Trovador* o que voltará a passar-se com outros grupos de jovens iconoclastas surgidos ao longo da Regeneração e mesmo depois. Camilo, em 1879, observará com sarcasmo: «Uns literatos que já foram de maço e mona estão nas secretarias, estão nas suas casas a comer o País, a descascar joanetes e a envelhecer num egoísmo sórdido» (*Cancioneiro Alegre*). Este processo parece repetir-se ciclicamente com as sucessivas gerações, embora o contexto de cada uma se altere.

SOARES DE PASSOS

Assim, o espírito que anima *O Novo Trovador* (1851-56) acusa já diferenças em relação a *O Trovador*. Entre os seus colaboradores contam-se, é certo, alguns líricos lamartinianos, como Alexandre Braga e António Aires de

Gouveia, vindos da colectânea portuense de versos *Lira da Mocidade* (1849). No entanto, a figura mais importante de *O Novo Trovador*, Soares de Passos, traz consigo, ao lado da nota de pessimismo cemiterial, agora mais frequente, uma nota vigorosa de protesto libertário.

António Augusto **Soares de Passos** (n. no Porto, 1826-11-21 — f. 1860-11-08), nascido na pequena burguesia liberal, criou-se num ambiente de tremenda repressão absolutista que atingiu a própria família e fez-se homem no ambiente de derrota da Junta de 46, tão identificado com o seu meio. Fisicamente débil e doente, vivendo meses seguidos, dizem que anos, sem sair do quarto, a obsessão da morte e da decadência universal alterna na sua poesia com as exortações da luta pelo progresso e pela liberdade.

A poesia filosófica e cívica de Herculano, amplificada de ressonâncias bíblicas e largas visões de derrocadas e expiações históricas, teve imitadores como João de Lemos e outros, mas Soares de Passos foi o único poeta capaz de sustentar a comparação com a majestade e a força do modelo. O *Firmamento* foi um poema merecidamente célebre, como que paráfrase de um pensamento de Pascal, em que os movimentos de *largo* e *allegro* alternam como numa partitura sinfónica, a corresponder à alternância de dois temas: o da mesquinhez do Homem na infinidade cósmica e o da dignidade racional e progressiva do mesmo Homem. Estes dois temas, verdadeiramente antinómicos no espírito humano, presidem a uma série de poemas de fôlego notável, embora de realização estilística e de construção lógica irregular, como *O Firmamento*, nos quais tem a última palavra quer a esperança da vitória final na luta pelo progresso e pela libertação contra as tiranias, quer um pressentimento de aniquilação própria decisiva — ficando, em qualquer caso, a imagem de Jeová justiceiro a dominar o fundo do quadro (*Vida*, *Visão do Resgate*, *Liberdade*, *O Anjo da Humanidade*, *O Escravo*, *O Canto Livre*). Este sentimento de tragédia exprime-se também em numerosos poemas de assunto histórico determinado, ou sobre casos colhidos na vida corrente, entre os quais se tornaram especialmente famosos *Camões* e *Infância e Morte*.

O *Noivado do Sepulcro*, a mais célebre das poesias do nosso ultra-romantismo cemiterial, imensas vezes recitado nos saraus burgueses ao acompanhamento de piano e até popularizado pelo canto, salienta-se num conjunto de composições funéreas de Passos, que inclui três traduções de Heine, e de outros poetas contemporâneos, influenciados por Buerger e Baour-Lormian; mas só o compreenderemos bem se o integrarmos numa obra consideravelmente mais ampla, em que o pressentimento de uma morte precoce se liga ao desgosto patriótico, sem que no entanto esses dois elementos destruam as fibras da com-

batividade, articulando-se o conjunto com uma visão larga, embora cheia de incoerências e desfalecimentos, de todo o drama humano na vastidão indefinida do espaço e do tempo. O movimento rítmico dos poemas de Passos, sem deixar de cair por vezes na banalidade de escola, é frequentemente majestoso, cheio de uma enérgica gravidade, ou de uma doçura isenta de pieguice. Em certas poesias, como a pequena composição amorosa dedicada a uma anónima A..., a elegância da curva rítmica geral consegue valorizar extraordinariamente uma série de versos todos feitos de lugares-comuns vocabulares e metafóricos.

A poesia romântica no Porto regenerador

O desenvolvimento do meio literário portuense fez-se muito rapidamente entre a época do abade de Jazente e a que estamos estudando, adquirindo certos traços distintivos, que depois se atenuarão com o progresso da integração social do País. Se já em 1761-62 aí se publicava, como vimos, a primeira revista literária portuguesa, a *Gazeta Literária* do padre Francisco de Lima, foi, também já vimos, no *Repositório Literário*, órgão da Sociedade Literária Portuense, que Herculano, então a organizar a Biblioteca Pública do Porto, publicou o primeiro manifesto do Romantismo português. A revolução liberal representou para o Porto a emancipação de uma ciosa burguesia, que desde o motim antipombalino de 1757 perdera inclusivamente os privilégios tradicionais do burgo. Baluarte por excelência do liberalismo e, depois, da política setembrista de Passos Manuel, o Porto chega contudo à Regeneração com certos grupos da alta burguesia (a colónia inglesa, os *brasileiros*, ex-negreiros, grandes exportadores e importadores, etc., alguns deles agraciados com os novos títulos nobiliárquicos do Constitucionalismo: comendas, baronia, etc.) — nitidamente diferenciados da grande massa de lojistas, pequenos funcionários, empregados, etc. A colónia estrangeira local, sobretudo inglesa, constitui um foco da cultura europeia burguesa mais adiantada, com um apreciável nível de sociabilidade intelectual.

Da pequena burguesia da cidade e das províncias nortenhas provêm, em regra, os jovens escritores, os fundibulários jornalísticos das facções literárias, políticas, das intrigas de camarim, etc. Vivendo instavelmente da crónica mundana e das prodigalidades dos amigos ricos, essa «corja» do café Guichard de que Camilo é o tipo superior, esses «leões», emproados, com ares fatais e sobranceiros decalcados nos heróis do drama, do romance, do poema narrativo

(*Antony* de Dumas, *Oberman* de Senancour, *D. Juan* de Byron), conseguem, por vezes, acesso a certos salões mundanos, como o da poetisa Maria Felicidade Brown, e os seus ódios vão sobretudo para os novos-ricos, os «brasileiros» e «barões», esposos inevitáveis das mais interessantes meninas casadoiras, que eles amam perdidamente. Esses «barões» e «brasileiros» são, também, sólidos pilares, pela compra de papéis de Estado, da paz podre social em que aqueles jovens escritores vegetam; e, contra o individualismo romântico destes, são eles os novos guardiães, pelas irmandades e confrarias, pela autoridade familiar e práticas devotas, daqueles velhos princípios conservadores e religiosos tão abalados uma geração atrás e agora reconstituídos. Não admira, pois, que se tornem o alvo predilecto da sátira social de vários talentos economicamente pelintras. Outro alvo foi a situação cabralista, aliás coincidente com a época áurea do folhetim semanal de crítica no jornalismo tripeiro, em que se salientaram Evaristo Basto, Arnaldo Gama, Coelho Lousada, Ricardo Guimarães (visconde de Benalcanfor), o próprio Camilo Castelo Branco, e mais tarde Ramalho Ortigão.

Além da imprensa política ou, de qualquer modo, polémica, e dos editores para o grande público, interessados em traduções, folhetos de cordel, novelas sentimentais, morais ou histórico-bairristas, os escritores portuenses encontraram nesta época um ou outro lojista literato e iconoclasta disposto a custear as edições de cadernos periódicos das poesias, no género de *O Trovador*. Foi esta a origem de *O Bardo* (1852-54) e *A Grinalda* (1855-69). Estas colectâneas permitem hoje reconhecer uma evolução significativa quanto à intenção e à estrutura formal da poesia em moda. O contemplativismo lamartiniano, o pessimismo funéreo, o folclorismo convencional não deixam de manter-se através de todo o período considerado, mas cedem espaço a temas humanitários e progressistas cada vez mais sensivelmente influenciados pela indignação de Vítor Hugo contra as condições sociais e políticas então imperantes.

As primeiras notas de protesto e sátira são dadas pelo director de *O Bardo*, **Faustino Xavier de Novais** (1820-60), cuja musa de «cabo-de-esquadra às ordens de Tolentino» utiliza, com êxito desigual, as formas versificatória e o tom humorístico do modelo, num ataque cerrado à grosseria e ao reaccionarismo dos «brasileiros» e «barões», aos manejos especuladores da alta burguesia, ao dramalhão medievista, ao lirismo piegas e cemiterial, etc. Xavier de Novais pertence à geração romântica de escritores portuenses de inícios da década de 50, a mais caracteristicamente marcada pelas condições de ambiente que resumimos. Dela fazem parte Soares de Passos, os irmãos Aires de

Gouveia, Joaquim Pinto Ribeiro, Alexandre Braga, Camilo, Maria Brown, Arnaldo Gama, Coelho Lousada, o jornalista Ricardo Guimarães, etc.

Cerca de 1860, quase pode dizer-se que em torno de *A Grinalda* surge uma nova camada de escritores portuenses, sob certos aspectos precursora da Questão Coimbrã. Dela fazem parte Rodrigo Paganino, Ramalho Ortigão e Júlio Dinis, o qual, além de folhetinista como os outros dois, foi autor de poesias de um lirismo íntimo recatado que, em *A Grinalda*, ao lado de outras tendências do ultra-romantismo contemplativo, ombreia com a influência crescente da fase combativa de Hugo. Esta última influência, bem como a forma versificatória em que preferentemente se vaza, o verso alexandrino, parece ter-se difundido através do poeta **Custódio José Duarte** (n. 1841-06-16 — f. 1893-09-19), que iria para Cabo Verde, onde mandou destruir a sua obra, que vários testemunhos coincidem em considerar como inspiradora de uma corrente huguesca à qual aderem Alexandre e depois Guilherme Braga e outros.

É de notar que, nos tempos que precedem de perto a Questão Coimbrã, esta pequena burguesia culta e jovem do Porto apoiou vibrantemente certas atitudes protestativas da camada universitária contemporânea de Antero de Quental, como uma récita memorável realizada em 63 no «S. João» a favor da emancipação dos povos oprimidos e a Rolinada de 64, uma greve seguida de debandada geral dos estudantes para o Porto. Não esqueçamos, de resto, que a imprensa operária surgiu no Porto (*A Esmeralda*, 1850-51) ao mesmo tempo que em Lisboa, embora mais diluída em temas literários pequeno-burgueses, e que o ideal da federação ibérica republicana, que tanto entusiasmará Antero e Oliveira Martins, teve o seu primeiro órgão em *A Península* (1852-53), portuense, onde colaborou Pedro de Amorim Viana (1822-1910), que aí publicou críticas e artigos de divulgação científica. Embora ignorado pela Geração de 70 e formado por um deísmo racionalista influenciado por Leibniz, Amorim Viana foi um precursor dessa geração e um espírito digno do estudo que só recentemente lhe tem sido dedicado.

TOMÁS RIBEIRO

Já, a propósito da evolução do lirismo contemplativo, vimos que as décadas de 50 e 60 assistem ao desenvolvimento do poema narrativo sentimentalista, em perfeito sincronismo com a novela tipicamente camiliana. As revistas literárias do tempo abundam em espécimes análogos à *Paquita* ou ao *Poema da*

Mocidade; e um crítico viu até em tal género uma influência dos libretos de ópera. Ora, entre os autores desses poemas-romances deve distinguir-se **Tomás** António **Ribeiro** Ferreira (1831-1901), cuja obra acompanha uma vistosa carreira de político e diplomata.

O seu primeiro livro, *D. Jaime* (1862), teve extraordinário êxito. Este êxito, que entre as suas manifestações conta uma reedição ao cabo de um ano e a polémica desencadeada pelo prefácio excessivamente elogioso de Castilho, deve-se à oportunidade das preocupações que exprime. Por um lado, tendo como assunto a resistência de um jovem fidalgo beirão contra o domínio filipino, vai ao encontro dos sentimentos patrióticos então exacerbados pela especulação política em torno da Questão Ibérica. Por outro lado, a sua estrutura novelesca aproveita os ingredientes da novela folhetinesca em moda: a mulher desonrada e abandonada, a enjeitada, o herói perseguido a monte, o assassinato cobarde, o encarceramento injusto, etc. Finalmente, dentro da exploração intencionalmente conservadora dos sentimentos anti-iberistas, Tomás Ribeiro consegue enquadrar e neutralizar os principais temas progressivos e humanitários de Hugo, autor permanentemente decalcado: a bondade natural do Homem, os factores sociais do crime, o direito à rebelião em nome de uma moral íntima que se opõe ao direito vigente, a crença no progresso indefinido a obter através do ensino e do apostolado dos poetas, a fusão da caridade com o humanitarismo progressivo, etc. O realismo tão apregoado de T. Ribeiro, que pôde então ser considerado «o mais revolucionário dos nossos poetas», tanto consiste nesta ideologia como no ar prosaico de muitos dos seus versos («e morreu dependurado num pinheiro»; «Eu nunca vi Lisboa e tenho pena»). A metrificação varia muito, desde o monossílabo até ao alexandrino, por se ajustar, imitativamente, por vezes onomatopeicamente, às descrições; e a cor local é evocada por provincianismos beirões e até por apontamentos etnográficos.

Todo este prosaísmo corresponde, aliás, a uma tese que ao tempo certos doutrinários do progresso, nomeadamente E. Pelletan, defendem, e que Quental aceitará em dada época: a tese segundo a qual a poesia corresponderia apenas a uma certa fase da evolução espiritual da humanidade, estando por isso condenada a fundir-se com a prosa. A estreiteza desta concepção de progresso, o mecanismo com que assim encara a psicologia humana, contribuirá para provocar, como reacção, tendências anti-racionalistas e antiprogressistas nos decadentistas-simbolistas. Apesar deste defeito, e do defeito oposto (a pieguice de certas passagens), o *D. Jaime*, pela energia nova que o anima, pode comparar-se favoravelmente ao conjunto da nossa poesia ultra-romântica, exceptuando Soares de Passos.

A *Delfina do Mal* (1868) obedece, como o D. Jaime, ao programa de «esboroar os artecidos estuques do Romantismo» e de pôr «bem nu» nas «ruínas» «o musgo da rocha e as cicatrizes da face», mas frisando mais directamente a nota humanitária e progressista. O prefácio-dedicatória do autor insiste na «acção prática e social da poesia»; e outro prefácio, de Camilo, considera que o livro inaugura em Portugal a «escola realista». É certo que, como veremos, o realismo no teatro e na novela aparece já teorizado por fins da década de 50 e que a Questão Coimbrã já então se verificara, mas nenhum escritor português, exceptuando Camilo na novela e Júlio Dinis no romance, se abeirou tanto, então, do realismo de costumes. A energia protestativa do livro teve a sua mola propulsora no contraste entre os êxitos do progresso (Exposição de Paris de 67, o canal de Suez a concluir-se...) e a abjuração de um padre, o próprio irmão do autor, provocada pela encíclica antimodernista (*Quanta Cura* e o seu *Syllabus*, 1864). Toda esta energia protestativa se concentra, porém, na denúncia das misérias sociais, inspirando-se nomeadamente na história verídica de uma leprosa. O que há de dramaticamente ou pitorescamente realista no livro relaciona-se com a gafada Sagucha ou com certas observações regionalistas. No entanto, tudo isso se mistura com enredos de novela passional camiliana, com trechos do mais estafado sentimentalismo amoroso ou caritativo.

Sons que Passam, livro de poesias que Tomás Ribeiro publicou no mesmo ano que *Delfina do Mal*, alterna o prosaísmo huguesco com tiradas sentimentais. Salientemos a célebre composição *A Judia*, em que o autor tira um melopeico partido da rima encadeada.

GOMES DE AMORIM

Já em 1858, antes portanto de Tomás Ribeiro, sobressaía, pelo pitoresco e pela energia de certas poesias, Francisco Gomes de Amorim, cujos *Cantos Matutinos*, seguidos de *Efémeros* (1866), conheceram três edições até 1874, as duas primeiras num total de 4 mil exemplares. Foi este poeta quem, antes dos Parnasianos, conseguiu dar a nota do pitoresco exótico que quase todos os românticos europeus procuraram ferir, mas que entre nós só encontra pálidos reflexos em certas composições de Passos, Alexandre Braga, João de Lemos e outros.

A vida acidentada de Francisco **Gomes de Amorim** (1827-91) é-nos resumida na interessante autobiografia do prefácio dos *Cantos Matutinos* e pormenorizada noutros passos da sua

obra. Feitio aventureiro e rebelde, aos 10 anos, com o irmão mais velho, na sua terriola minhota, deixou-se aliciar por engajadores de emigrantes para o Brasil. Entre outras obras, o seu drama *Aleijões Sociais* dá-nos um depoimento impressionante das condições em que se fazia esse tráfico de carne branca, digno sucedâneo do tráfico de escravos que Sá da Bandeira proibira pouco antes. Depois de um duro aprendizado de caixeiro no Pará, em que, como em vários outros casos análogos se verificou tantas vezes, arranjou maneira de aprender a ler e instruir-se, fugiu para o sertão amazónico, onde viveu perto de um ano. Mais tarde, depois de voltar aos centros de população mais civilizada, deparou um dia com o *Camões* de Garrett, que o entusiasmou, levando-o a escrever ao autor. Passados anos, recebe uma carta encorajante do poeta, que determina o seu regresso a Portugal, após dez anos de ausência. Acompanha fielmente os últimos anos de seu protector literário, de quem redigiu as *Memórias Biográficas*. Operário de profissão, celebra em verso a sublevação patuleia, em que participa, e as revoltas europeias de 1848. Depois este entusiasmo político arrefece, mas a experiência da emigração permite-lhe acompanhar as tendências humanitárias da literatura, que se acentuam sobretudo desde 55. Poeta, dramaturgo, contista, articulista consagrado, entrou por fim na Academia e no funcionalismo público.

Entre as poesias de Gomes de Amorim, salientam-se, pela novidade, as que se referem ao seu exílio brasileiro. Algumas pelo contraste entre a pujança de cor e da vida no Amazonas e a brandura de tons da paisagem portuguesa constituem uma flagrante contrapartida das saudades brasileiras que Gonçalves Dias cantou quando estudava em Coimbra com o grupo de *O Trovador*. Outras, mais vigorosas, cantam a aventura, quer na luxuriante selva equatorial, quer na vida do mar; os poemas enchem-se de pitoresco, sublinhando, num caso, pelos nomes exóticos da flora e da fauna, e noutro pela terminologia náutica. O tema ultra-romântico do insociável (*O Corsário*, *O Marinheiro*) chega a ganhar uma certa vida, lido nesse contexto. É de notar ainda que certas líricas amorosas, como *Se eu amei!*, encerram uma força emocional muito superior ao geral na erótica contemporânea, embora nelas a influência garrettiana seja visível.

Gomes de Amorim também cultivou o teatro social. Depois de duas tentativas falhadas de drama histórico, e de se ter afinal consagrado nesse género com *Ghigi* (51), que é um dramalhão de crimes do Renascimento italiano, escreveu comédias de imitação francesa, uma comédia-provérbio, uma imaginativa paródia do melodrama e da ópera, *Fígados de Tigre* (57), mas distinguiu-se sobretudo por vários extensos dramas editados com numerosas anotações testemunhais e glossários, em que aproveita a sua experiência pessoal do tráfico de emigrantes, da escravatura no Brasil e dos costumes dos Ameríndios (*Ódio de Raça*, representado em 54; *Aleijões Sociais*, editado em 1870; *O Cedro Vermelho*, representado em 56). Estas peças estão deficientemente construídas quanto ao desenrolar da acção, aos caracteres e ao diálogo; todo o seu grande interesse é de ordem

documental. No que tem de melhor, Gomes de Amorim pode considerar-se um precursor dos *Emigrantes* e de *A Selva* de Ferreira de Castro.

Poesia panfletária

Como temos visto, o panfleto em verso teve numerosos cultores por ocasião das lutas contra os Cabrais e dos movimentos emancipadores de vários países, a que posteriormente podemos acrescentar os temas humanitários (escravatura, pena de morte, analfabetismo, regime prisional, etc.) e a sátira social. São de salientar dois poetas cuja nomeada se deve em grande parte à voga desse género: Mendes Leal e Guilherme Braga.

José da Silva Mendes Leal (1818-96), que já vimos consagrado pelo dramalhão histórico e de cujo teatro de tese falaremos adiante, faz uma fulgurante carreira de escritor e de homem político desde que aos 19 anos fugiu ao pai para não seguir a vida eclesiástica. Impondo-se à consideração pública pelo jornalismo e por uma série de êxitos teatrais, percorreu, a princípio pela mão dos Cabrais, as mais altas magistraturas do tempo, desde deputado a enviado plenipotenciário e ministro. Durante a Regeneração viu-se por vezes lançado na oposição política e demitido dos seus cargos, valendo-se, nessas ocasiões, dos dons de improvisação jornalística, dramática, novelística e versificatória para se sustentar. Datam de então as suas obras de assunto humanitário.

As suas produções em verso, coligidas nos volumes *Cânticos* (1858) e *Poesias* (1859), nada acrescentam ao lirismo ultra-romântico, não passando, em grande parte, de imitações ou versões. No entanto, algumas das suas composições, improvisadas na emoção circunstancial de certos acontecimentos, assimilando o estilo amplificante de Hugo, tiveram o condão de empolgar os contemporâneos, erguendo o autor no conceito geral às alturas de corifeu da poesia. Tais são o *Ave César!*, dedicado à morte, no seu exílio no Porto, de Carlos Alberto, precursor da independência italiana, *Pavilhão negro*, e *Napoleão no Kremlin*, inspirados pelo caso da barca *Charles et George* e pela animosidade contra o imperialismo francês.

Guilherme Braga (1845-74), irmão de Alexandre Braga, fez uma carreira meteórica de poeta popular, morrendo com menos de 30 anos. Formado no ambiente de *A Grinalda* e sob a influência do grupo coimbrão de Antero, estreou-se como cantor do progresso mecânico por ocasião da Exposição do Porto de 61 e distinguiu-se em várias intervenções públicas a favor dos povos oprimidos, dos ideais humanitários e contra o regresso da Companhia de Jesus.

Deram-lhe especial notoriedade, além de uma paródia da *Delfina do Mal*, e de uma composição anti-ibérica, *Ecos de Aljubarrota* (68), dois panfletos anticlericais que são precursores imediatos dos de Gomes Leal e Junqueiro (*Os Falsos Apóstolos*, 71; *O Bispo*, 74). As duas colecções dos seus versos, *Heras e Violetas*, 1869, e *Poesias*, estas editadas postumamente em 1898, contêm algumas composições notáveis, quer por certo orientalismo parnasiano, quer por uma naturalidade familiar que anuncia Cesário Verde, quer pelo vigor da sátira social, quer pelo dramatismo que conseguiu imprimir ao tema das mães e ao da sua própria situação de condenado, como quase toda a família, por uma doença então incurável, a tísica.

O drama da tese

Por meados da década de 50, o «drama da actualidade» ganha os favores dos mais cotados dramaturgos e do público mais ilustrado. Em França, o Romantismo social, que já se fizera sentir na literatura de ficção enquanto incubava a Revolução de 48, toma como assunto predilecto, sob o Segundo Império, a desagregação moral dos costumes familiares (que se atribuía à febre capitalista da especulação e do gozo), a exploração dos humildes, os conflitos sociais, tendo geralmente como nervo passional uma história de amor. Os temas da mulher desonrada, do filho bastardo, das mulheres ou homens «de mármore», isto é, insensibilizados pela cupidez e pelos métodos inumanos de luta social, passam de Hugo (*Marion Delorme*) para Augier, Dumas Filho e outros. A *Dama das Camélias* (52), deste último, pode considerar-se o triunfo decisivo da corrente, tanto em Paris como em Lisboa. Ao analisar em conjunto a produção literária do ano de 1858, já o nosso principal crítico dramático da época, Andrade Ferreira, constatava na *Revista Contemporânea* que «o drama histórico, como mania da época, passou»; e Ernesto Biester, autor e crítico de teatro, faz desde então a apologia do drama «de costumes contemporâneos» e do «realismo».

Mais uma vez, foi Mendes Leal quem deu o sinal da nova partida entre nós, com *Os Homens de Mármore*, de 54, seguido de *O Homem de Ouro*, em 55, *Pobreza Envergonhada*, em 57, culminando em *Pedro*, escrito em 1849 e representado em 61, peça de fundo autobiográfico, que foi discutidíssima e até parodiada. De um modo geral, a originalidade não é o forte de Mendes Leal, que nestes dramas (excepto o último), como em várias comédias, não passa de um imitador consciente de modelos franceses e nacionais, como o fora já no

dramalhão e no romance histórico, e o era ainda na poesia panfletária. Mais tarde, Mendes Leal, que também foi historiador (*História da Guerra no Oriente*, 1853), procurou fundir o drama histórico e a comédia de caracteres e de costumes, embora em detrimento da sua viabilidade cénica, produzindo, além de um *Egas Moniz* (1861) sem interesse, *Os Primeiros Amores de Bocage* (1865), obra que tem, sem dúvida, ambiente social, embora criado por forma prolixa, e uma certa força dramática de situações e caracteres.

O mais ardente prosélito entre nós do teatro de tese foi talvez Ernesto Biester (1829-1880), que, além de numerosas traduções, comédias e dramas de moralização social, como *Caridade na Sombra* (1858), *Fortuna e Trabalho*, 1863 (dedicado à classe dos operários tipógrafos, que saudaram o autor no palco), *Pobreza Dourada* (1864), *Os Operários*, 1865, etc., procurou dar a respectiva teorização (artigos coligidos em *Uma viagem pela literatura contemporânea*, 1856). Por ela, pelas recensões críticas, pela leitura das peças portuguesas de intenção social que estes e outros autores portugueses então produziram, verifica-se que os conflitos decorriam, em geral, dentro de enredos sentimentais-amorosos, com tiradas patéticas, grandes atitudes de remorso e caridade exemplares, apelos retóricos de justiça e de conciliação interclasses, e toda uma redoma utópica de preconceitos em que a denúncia do cinismo explorador alterna com a exaltação da parcimónia, do recato, da paciência ordeira por parte dos assalariados, e ainda com o sofrimento lírico das almas sentimentais e incompreendidas. O teatro francês congénere degrada-se ainda mais, quanto à qualidade, nos seus imitadores portugueses, confundindo-se com o drama íntimo, lacrimejante, com a comédia pitoresca de costumes, com a farsa e a comédia moralista, pretensamente de caracteres. As influências francesas de Dumas Filho, Scribe, Augier, Sandeau, Feuillet e outros baralham-se, adaptando-se também a baixo nível concepcional determinado pelo nível do nosso desenvolvimento mental. Por isso, além dos dramaturgos nomeados, muitos outros, de méritos não superiores, puderam ser equivocadamente incluídos dentro de esse indeciso drama da actualidade, desde os consagrados por outros géneros literários (Camilo, António de Serpa, Palmeirim, Andrade Corvo, Costa Cascais, etc.), até aos que, como César de Lacerda, Alfredo Hogan, Azevedo e Silva, João de Almeida, Luís de Araújo, Sousa Bastos, tiveram os seus dias de glória, fazendo representar no Nacional ou no Ginásio as suas peçazinhas moralizantes, que pregavam, a um operariado certamente ausente, as virtudes da família, da religião e da harmonia social. Figura como glória final da época que nos ocupa, *Os Lazaristas* (1875), peça antijesuíta de António Enes, que provocou polémica e extremas reacções, públicas e oficiais.

A «novela da actualidade»

Paralelamente ao drama da *actualidade* surge na década de 50 a novela ou romance da *actualidade*, ou realista, preparado aliás, como vimos, pela evolução do romance histórico no sentido de se aproximar da época contemporânea, e sobretudo pela influência da ficção moralista de Goldsmith, Madame Genlis, Feuillet ou pelo realismo humanitário de Balzac, George Sand, Hugo, Eugène Sue, que principiou por estar mais ou menos ligado ao enredo folhetinesco. *O Pároco da Aldeia* e a narrativa *De Jersey a Granville* de Herculano, as *Viagens* de Garrett assinalam a valorização do quadro de costumes e de viagem. O pitoresco balzaquiano das novas relações sociais é pouco depois esboçado por Teixeira de Vasconcelos (*Roberto Valença*, 1846), Mendes Leal (*Estátua de Nabuco*, 1846) e outros. Francisco Maria Bordalo (1821-1861), oficial da Marinha, que tentara o romance histórico, escreve desde 1846 os seus *Romances Marítimos*, fracos quanto à estrutura de romance sentimental, mas curiosos e vivos na descrição de certas operações e aventuras navais. Gomes de Amorim, em *Os Selvagens* e sua continuação, *O Remorso Vivo*, traz para a ficção o pitoresco ameríndio. Adiante veremos como o quadro de costumes com apologia das relações burguesas no campo e na cidade cristaliza em Júlio Dinis; e, em capítulo à parte, estudaremos a carreira excepcional de Camilo Castelo Branco.

Surge, entretanto, um género em que a observação de ambientes e as preocupações humanitárias características do tempo começam a destacar-se do enredo amoroso passional, e de culto egotista do herói romântico, desesperado, gasto pelos excessos do coração, que ora o amarra à mulher fatal de mármore, ora à mulher angélica de que se enfastia. Assim se pode, com efeito, caracterizar o género que D. João de Azevedo (1815-1854) cultiva em *O Céptico* (1848) e *O Misantropo* (1851). Mas a confissão sentimental e céptica domina ainda romances como *Eva*, 1870 (reed. 1987) de José Júlio dos Santos Nazaré (1848-1879).

JÚLIO CÉSAR MACHADO

O continuador de A. P. Lopes de Mendonça no folhetim de *A Revolução de Setembro* foi **Júlio César Machado** (1835-1890). O folhetim perde em rigor de análise e interpretação crítica o que ganha em anedótico e descritivo, em reno-

vação de personagens e ambientes literários, de recantos pitorescos procurados através do País. Júlio César Machado, contemporâneo de Ramalho, foi o seu émulo na literatura de impressões de viagem e de evocação. Ambos exprimem a sua especial admiração pelas *Viagens na Minha Terra*, livro que iniciou em Portugal a literatura do pitoresco regional.

Júlio César foi também continuador e herdeiro de Lopes de Mendonça no esforço que este fez para introduzir o «romance contemporâneo» em Portugal. As suas primeiras tentativas são experiências dos 17 anos (*Cláudio*, 1853) e convergem para uma obra ainda juvenil, embora um pouco mais amadurecida, que foi o último ensaio do autor no género: *A Vida em Lisboa*, 2 tomos, 1858. A influência de Balzac ressalta desde o prefácio, que promete um estudo objectivo da realidade, até à nota final, onde o autor mostra ter o livro na conta de uma «filosofia». A obra pretende ser uma sátira dos meios mundanos e literários lisboetas — aspira talvez àquilo que Eça viria a realizar em *Os Maias* e sobretudo em *A Capital*. Jornalistas vendidos, políticos sem escrúpulos, agiotas, mulheres de sociedade que são modelos de hipocrisia, cinismo e sem-vergonha, actrizes alegremente inconscientes e cruéis, por toda a parte o poder do dinheiro, comprando o amor, o talento e tudo o que aparece — tal é o panorama que Júlio César nos dá de uma pequena Lisboa convencional que se resume ao teatro aristocrático de S. Carlos e ao teatro popular dos Condes, ao Café Marrare, aos salões de duas ou três titulares, ao restaurante O Mata, e à Sintra romântica dos amores clandestinos. Há, sem dúvida, tentativas para dar um ou outro tipo popular, e um relance dos divertimentos colectivos nas hortas para a Calçada de Carriche. A intriga faz contrastar os manejos corruptos de um médico e uma titular com o amor imaculado de dois seres de excepção, que, como em Camilo, resiste a todos os obstáculos, incluindo o tempo. Há nesta tentativa muito mais bons propósitos do que a autenticidade artística ou testemunhal: tirante uns diálogos travados com naturalidade e uma ou outra descrição, como a do teatro dos Condes, certas notações psicológicas justas, *A Vida em Lisboa*, apesar de certo êxito durante algum tempo (teve segunda edição), lê-se com esforço: faltam-lhe sobretudo as personagens suficientemente caracterizadas, os ambientes e aquele sentimento do tempo que corre, inaugurado no nosso país, sob influência da novela inglesa, por outro contemporâneo de Júlio César Machado, Júlio Dinis.

Além do folhetim, o teatro — para o qual realizou várias traduções e adaptações, várias comédias e um drama — foi a principal ocupação de Júlio César Machado. Como actividade complementar, derivou do romance para o conto. Tiveram grande voga os *Contos ao Luar*, obra na verdade significativa por um

requinte estético que só viria a ser ultrapassado com Eça de Queirós, por certos diálogos que eram os melhores da literatura portuguesa depois dos de Garrett, por personagens já perfeitamente desenhadas, por uma espécie de fluir musical que transporta não só a frase mas as personagens e as cenas (fazendo pensar na ópera, para a qual Júlio César Machado versejou), enfim, por uma mistura de lugares-comuns ultra-românticos e de um humorismo que parece por vezes reduzi-los a nada. Um dos contos mais curiosos da colectânea passa-se em dois planos: a história do Roberto do Diabo, que se desenrola no palco, e uma outra história disparatadamente melodramática, contada nos intervalos por um espectador louco.

RODRIGO PAGANINO

A atestar a primazia, entre nós, do conto sobre o romance ficou a obra de um contemporâneo de Júlio César Machado, o médico e jornalista Rodrigo Paganino (1835-1863), *Os Contos do Tio Joaquim*, livro que teve diversas edições até à actualidade.

Os diversos contos reunidos sob aquele título estão ligados pela personalidade do seu suposto autor e narrador, camponês de passado enigmático, que, nas folgas do trabalho da lavoura, conta aos companheiros casos edificantes de sua experiência, peneirados pelo seu saber de antigo frade.

O autor colocou-se em consciente e declarada oposição à ficção ultra-romântica, propondo-se doutrinar um público popular de maneira muito acessível. Dispensa, pois, tanto quanto pode, o estilo literário do ultra-romantismo, em busca de uma simplicidade que pretende reproduzir a da linguagem popular. É patente a intensão moralizadora e paternalista, segundo um critério doutrinário claramente conservador. Além de todo o ambiente campesino idealizado, prega em um conto a renúncia do trabalhador rural a melhorar a sua condição; e inclui noutro as consequências desastrosas — quer moral, quer social, quer familiarmente — de se ser ateu. O sucesso do livro é o primeiro sintoma da larga e perdurável fortuna que vai ter no nosso país o conto rústico, e parece mostrar, por outro lado, a necessidade de formas e assuntos literários diversos daquele que a literatura ultra-romântica oferecia.

Entre os que saudaram o seu aparecimento e se declararam por ele influenciados conta-se Júlio Dinis.

JÚLIO DINIS

Em 1866 publicava-se no *Jornal do Porto*, em folhetins, o romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, que, editado em volume no ano seguinte, conheceu logo êxito fulminante. Herculano chamou-lhe o primeiro romance do século; e o autor, entrado na celebridade, sustentou essa nomeada com uma produção copiosa para os curtos anos que viveu: *Uma Família Inglesa* (saída em 1868, mas de redacção iniciada dez anos antes), *A Morgadinha dos Canaviais* (1868), *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, dois volumes editados postumamente no mesmo ano em que faleceu o autor (1871), que não chegou a revê-los; além de diversos contos, menos personalizados, acusando por vezes toques de Balzac e de Dickens, com que entretanto preencheu os seus folhetins do *Jornal do Porto*, depois reunidos sob o título *Serões na Província*. Publicaram-se ulteriormente outros inéditos ou dispersos, incluindo um volume de poesia e outros de teatro.

Júlio Dinis é o pseudónimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho (n. Porto 1838-11-14 — f. 1871-09-12), que cursou Medicina e entrou ainda no corpo docente dessa Faculdade, mal chegando a exercer a sua profissão porque a doença o obrigou a trocar o Porto, sua terra natal, por longas estadias de cura nas cercanias rurais de Ovar e na Madeira. Entre os seus avós maternos contavam-se um inglês e uma irlandesa. Formou-se na atmosfera de um *home*, e assimilou os costumes, educação e mentalidade da burguesia britânica.

A sua formação literária inglesada, os modos de sentir e observar aprendidos na riquíssima experiência da novelística inglesa (Richardson, Jane Austen e Goldsmith principalmente); a aprendizagem do realismo burguês britânico já vindo desde o séc. XVIII e revigorado pela influência de Balzac, formaram decisivamente o seu gosto, que aparece teorizado num apontamento, *Ideias que me ocorrem*, postumamente publicado no volume de *Inéditos e Esparsos*. Aí afirma a sua predilecção pelos «romances lentos, em que o autor nos identifica bem com as personagens entre que se passa a acção, antes de a travar», regra que segue escrupulosamente em *Uma Família Inglesa* e em *A Morgadinha dos Canaviais*. Além disso, concebe o romance como «um género de literatura essencialmente popular» e educativo. Condena o apagamento das personagens pela exibição opinante do autor, e as «demasias de bem escrever», tendo certamente em vista a novela de Camilo. Da sua concepção do romance decorre também a ausência ou a raridade nas suas obras de «indivíduos caracterizadamente maus»: a natureza humana seria sempre boa e educável, em potência. Os leitores deveriam encontrar nos romances «reflexos de si próprios»; segundo um dos

seus primeiros e mais lúcidos críticos, Sampaio Bruno, o «sucesso de Júlio Dinis proveio desta alegria do público em se sentir passar de espectador a actor».

As suas faculdades de observador de ambientes, contornos e tipos humanos fazem de *Uma Família Inglesa* um romance de costumes rurais. Até então, na literatura portuguesa, a presença do ambiente reduzira-se, quer à anotação da cor histórica pitoresca, quer ao tratamento «romântico» da paisagem. Júlio Dinis é quem, pela primeira vez, descrevendo interiores ou cenas ao ar livre, projecta ambientes portugueses que integram as personagens em flagrantes atmosferas sociais.

Pode dizer-se que *Uma Família Inglesa*, o primeiro romance que escreveu, é, no seu conjunto, uma larga pintura de ambientes (o que, aliás, está sugerido no subtítulo balzaquiano de *Cenas da Vida do Porto*), em que o enredo sentimental serve sobretudo de pretexto para o cenário: o ambiente da Bolsa portuense, o do *Águia d'Ouro*, e do *home* inglês, o do lar do guarda-livros, o do quarto do jovem filho-família boémio. E se há uma incontestável idealização na imagem do lar familiar, temos em contrapartida um golpe de vista preciso e razoavelmente tipificador nos outros meios. As personagens são igualmente típicas de meios e ambientes sem as grandes deformações angelizantes ou demoníacas dos nossos primeiros românticos. Em certos casos Júlio Dinis segue-as na sua dinâmica de fala interior. São notáveis algumas páginas em que descreve o processo da associação das ideias (o passeio de Manuel Quintino), o dos actos falhados e dos recalcamentos (sonhos, desenhos involuntários de Carlos).

Se acrescentarmos a isto o sentido do tempo-atmosfera, ao longo do qual amadurecem os acontecimentos e os sentimentos (sentido que falta em todos os romancistas portugueses anteriores, com excepções em Camilo) e ainda um estilo sóbrio onde quase foi abolida a declamação lírica, embora cheio de alusões de leitura, compreendemos por que razões Júlio Dinis pode justamente considerar-se cronologicamente o primeiro romancista da literatura portuguesa.

Notámos ser principalmente em *Uma Família Inglesa* que se revelam estas características, mas já aqui apontam tendências idealizantes e moralizadoras que encontramos em muito maior grau noutras obras suas.

Assim, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, que é o seu primeiro romance publicado (e o segundo escrito), parece haver o propósito de gravar uma moralização de costumes pela vida rural e pela influência de um clero convertido ao liberalismo, ideia sugerida pelo *Vigário de Wakefield* de Goldsmith e, reconhecidamente, pelo *Pároco na Aldeia* de Herculano. A objectividade e lenta preparação ambiental e psicológica que caracterizam *Uma Família Inglesa* (onde aliás se encontra o elogio implícito das virtudes do bom comerciante à inglesa)

não impede uma intencional idealização que encarece a vida rústica. Tipos sorridentemente caricaturais giram na órbita de duas moças, Margarida e Clara, desajustadas do meio campesino. O protagonista, um jovem clínico gozando férias, relaciona-se com elas num enredo amoroso triangular destoante da cor local. Alguns críticos contemporâneos apontaram logo estes senões, sem embargo dos elogios, já mencionados, de Herculano. O prodigioso sucesso do livro, bem como dos *Contos do Tio Joaquim* de Paganino, que muito o influenciou, e da ficção bucólica em geral, é curioso como sintoma dos ideais mais íntimos da burguesia ledora portuguesa.

A Morgadinha dos Canaviais (que no esboço inicial se confundia com *As Pupilas*) oferece uma maior diversificação de caracteres e de temas, e alterna o lirismo rústico com uma crítica de costumes mais acentuada e sombria. Saindo do horizonte da aldeia, o autor foca temas como o da corrupção dos costumes políticos, através de uma eleição de deputado; ou os reflexos sociais e mentais da modernização técnica, através da construção de um troço da via-férrea. A polémica em torno da reintrodução das ordens religiosas espelha-se também num dos episódios trágicos deste romance. Notemos o contraste entre a mentalidade da burguesia rural e a da burguesia citadina que inspira o episódio da crise de adaptação inicial do jovem protagonista, ao cabo de uma jornada de mula (que parece continuar as *Viagens na Minha Terra*) e de um processo exemplarmente focado em extrospecção e introspecção. *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, editados postumamente em volume (1871), marcam uma nova fase: uma intensificação da acção novelesca e a presença de elementos intrigantes ou espectrais, à maneira de Dickens, como o velho solar quase desabitado; e por outro lado a proposta de uma utopia — a aliança da nova burguesia rural com a velha aristocracia decadente.

Convém saber que Júlio Dinis se estreou em letra de imprensa como poeta sentimental sem individualidade marcada e se exercitou, mais tarde, como dramaturgo e actor, numa roda de jovens amigos; as suas peças, aliás sem grande interesse literário, foram publicadas em 1946-47. Esse treino dramático contribui povavelmente para os bem conseguidos diálogos dos romances, bem como para as certas cenas decisivas de confrontação de personagens em conflito, em que se desenlaçam os nós da intriga lentamente preparada.

O fundo dos romances de Júlio Dinis corresponde à época de estabilização que sucede ao período perturbado das guerras civis: o sistema de estabilidade partidária, negociado em Lisboa, que pôs fim às insurreições e aos golpes de Estado armados, o fomento do transporte. A sua obra serve de apologia e de crítica complacente ao progresso concebido sob formas burguesas, concreti-

zando na Bolsa do Porto, na actividade dos novos proprietários agrícolas, saídos da extinção dos direitos senhoriais (Tomé da Póvoa, José das Dornas), e materializado nas vias de comunicação, em cujo traçado se nota já, todavia, segundo a *Morgadinha*, a influência de uma oligarquia política corrupta. O professor primário, o médico e o padre liberal são heróis típicos desta sociedade visionada. No entanto — coincidindo com certas críticas ao regime que já então se popularizavam —, Júlio Dinis encontra dois vícios importantes nele: a falsificação do sufrágio a coberto da inconsciência política ou profunda ignorância das maiorias rurais, e a contra-ofensiva do clero regular, ambas expostas polemicamente em *A Morgadinha dos Canaviais*. Trata-se, no entanto, de pormenores de um sistema que, em conjunto, se considerava o melhor possível, atendendo às próprias condições. A harmonia universal, de que o liberalismo seria a expressão, resolveria todas as contradições e anulava as desigualdades: tal é o sentido dos enredos históricos sentimentais de Júlio Dinis, que conduzem sempre ao nivelamento de dois enamorados económica e socialmente desiguais; a filha do guarda-livros casa com o filho do patrão, o professor pobre com a rica morgada, a órfã com o herdeiro de terras, o fidalgo arruinado com a filha do camponês a quem uma fortuna recente possibilitou a educação.

Assim se transpõe ao plano doméstico toda uma filosofia política. O conselheiro Manuel Bernardo sacode a poeira dos sapatos ao entrar na intimidade do lar, onde esquece a política, para viver só a vida de família. Nessa intimidade, a informação do vasto mundo é filtrada, o ponto de se tornar imperceptível. Júlio Dinis exalta o lar doméstico como ninguém mais soube fazê-lo em Portugal: é o romancista de uma certa ideia da Família e por isso mesmo se tornou o romancista das famílias. Nas suas cenas de serão caseiro, de consoada de Natal, etc., revive a ingenuidade da infância redourada pela nostalgia do adulto. Nelas reside uma parte da imensa fortuna do escritor. Mas, no fundo, Júlio Dinis, como o conselheiro Manuel Bernardo, seu hóspede, e as restantes personagens, não deixam de ter uma ideologia pelo facto de limitarem os seus desejos ao horizonte familiar: a sua concepção de vida doméstica não é a de Camilo, nem já a da maioria dos seus possíveis leitores de hoje. Isto permite-nos palpar o que há de idealizado, embora convicto, neste aspecto da sua obra. A própria experiência da vida em família aparece truncada: órfão desde cedo e falecido aos 33 anos sem ter casado, Júlio Dinis não apresenta nos seus romances um casal constituído; o casamento aparece nele ou como meta do enamoramento e do noivado, ou como saudade santificada por viúvos.

Tal exiguidade de horizontes e de experiências é talvez a grande limitação de Júlio Dinis. A uma notável capacidade de construção romanesca, de obser-

vação, a um domínio então notável da técnica romanceante, corresponde uma imitação de motivos, um convencionalismo de sentimentos e certa ingenuidade, que deram ensejo a Eça de Queirós para a sua conhecida síntese: «Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve». O seu próprio estilo apagado não deixa um travo reconhecível na literatura. É um estilo intencionalmente neutro, embora elegante, que evita a exclamação e a retórica romântica, e em geral todo o excesso, onde se sente um certo pudor sentimental e onde o autor se esconde atrás de um humorismo também discreto e benevolente.

Estão publicados três vols. de *Teatro Inédito*, peças escritas entre os 17 e 21 anos, incluindo duas comédias históricas e o resto comédias burguesas portuenses, em torno de problemas de casamento.

Literatura de memórias e viagens

A valorização do pitoresco, da anedota vivida, do depoimento pessoal, da biografia e autobiografia acompanha na Europa o desenvolvimento da observação científica, da taxinomia naturalista, do jornalismo e da dignificação da vida burguesa (ou, inversa mas conexamente, a sua crítica pelo contraste entre o que há, nessa vida, de mesquinho e o desejo de aventura física, de comunhão com as coisas naturais). Já vimos como só umas pálidas tintas de pitoresco paisagístico se insinuam nos discípulos portugueses de Gessner, na imprensa liberal do exílio, em Garrett e Herculano. Assistimos ao surto das primeiras impressões de viagens nestes dois últimos, em Gomes de Amorim e Francisco Maria Bordalo, a que poderíamos acrescentar as *Recordações de Itália* (52-53), de A. P. Lopes de Mendonça, e vários volumes de observações sobre a França, a Inglaterra e a Itália, publicados por Júlio César Machado. No entanto, só com Ramalho Ortigão e, em conjunto, com a Geração de 70 se pode considerar amadurecido entre nós o pitoresco das impressões de viagem e da vida regional.

O memorialismo desenvolve-se mais depressa. Garrett já redigiu um *Diário*, que deixou informe, e muitos dos escritores românticos, mormente os de segunda categoria, confiaram ao papel as suas recordações e juízos acerca das personalidades e casos que conheceram. Ao lado dos vários volumes memoriais de Camilo, dos de João de Lemos, Palmeirim, César Machado e outros, devem destacar-se, não tanto pela perspicácia judicativa como pelo escrúpulo da minúcia, às vezes cheia de significado, *Garrett-Memórias Biográficas* (1881-84), de Gomes de Amorim, e diversos volumes de memórias (e também de viagens) de Bulhão Pato: *Memórias* (3 tomos, 1894-1907), *Digressões e Novelas* (1864), *Paisagens* (1871), *Sob os Ciprestes* (1877). José Tengarrinha publicou 2 vols. do *Diário da Guerra Civil* (1826-32), de Sá da Bandeira, 1975-76, Lisboa, com extensa bibliografia que abrange numerosos espécimes de memorialismo da época. Salientemos as *Memórias do 7.° Marquês da Fronteira e d'Alorna*, em 4 vols., que abrangem a transição para o Liberalismo e todo o 1.° Romantismo, publicados em Coimbra, 1928-32 (4 vols. e um *Apêndice*, reimpressão fac-similada, 1986, 8 partes, IN-CM).

Bibliografia

1. Textos

- Mendonça, A. P. Lopes de: *Cenas da Vida Contemporânea*, Lisboa, 1843; *Memórias de um Doido*, Lisboa, 1849; *Ensaios de Crítica de Literatura*, 1849; *Recordações de Itália*, 1852-53; *Memórias de literatura contemporânea*, 1855. Em 1982 saiu uma edição comparativa da 1.ª e da 2.ª edições de *Memórias de um Doido* (1849 e 1859).
- Passos, Soares de: *Poesias*, 1.ª ed. 1856; 2.ª 1858; 9.ª, com um *Escorço* biográfico de Teófilo Braga e alguns inéditos, de 1909 (reprod. em 11.ª, 1967, 15.ª, Lello, Porto, 1984)
- Novais, Faustino Xavier de: *Poesia*, 1.ª e 2.ª eds. 1855; *Novas Poesias*, 1858; *Manta de Retalhos*, Rio, 1865; *Poesias póstumas*, Rio, 1870
- Ribeiro, Joaquim Pinto: *Lágrimas e Flores*, 1854; *Coroas Flutuantes*, 1862
- Braga, Guilherme: *Heras e Violetas*, 1869; *Os Falsos Apóstolos*, 1871, *O Bispo*, 1874, *Poesias* (edição póstuma), 1898.
- Leal, Mendes: *Os Dois Renegados*, 1839; 2.ª ed., Rio, 1847; *O Homem da Máscara Negra*, 1843; reedição brasileira de 1845 e 1857, *A Pobre das Ruínas*, 1846, e Rio, 1847, *D. Maria de Alencastro*, 1846; *O Pajem de Aljubarrota*, 1846, *Teatro* (comédias), 2 tomos, 1851-1852. Ver outras edições no texto e no *Dicionário* de Inocêncio. *Cânticos*, 1858; *Pavilhão Negro*, 1859; *Napoleão no Kremlin*, 1865.
- Ribeiro, Tomás: *D. Jaime*, 1862 (tem, pelo menos, 13 edições); *Delfina do Mal*, 1858; *Sons que passam*, 1858; *Jornadas*, 1873-74, 2 partes.
- Amorim, Gomes de: *Cantos Matutinos*, 1858, reed. 1866; *Efémeros*, 1866; Teatro, 6 vols., 1869-70--74; *Fígados de Tigre*, 1857, reed. pela IN-CM, 1984, com pref. de Luís-Francisco Rebelo.
- Machado, Júlio César: *A Vida em Lisboa*, 1858; *Contos ao Luar*, 1861; *Recordações de Paris e Londres*, 1862; *Em Espanha*, 1865; *Do Chiado a Veneza*, 1867; *Quadros do Campo e da Cidade*, 1868; *À Lareira*, 1872; *Lisboa na Rua*, 1874; *Apontamentos dum Folhetinista*, 1878; *Vida Alegre*, 1880.
- Dinis, Júlio: (1.ªs edições em volume), *As Pupilas do Senhor Reitor*, 1867; *Uma Família Inglesa*, 1868; *Serões da Província*, 1870 (3.ª ed., acrescentada, 1879); *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, 1871, *Poesias*, 1873-74; *Inéditos e Esparsos*, 2 vols., 1910; *Teatro Inédito*, 3 vols., 1946-47. Os romances têm numerosas edições (mais de trinta, *As Pupilas do Senhor Reitor*), quase todas com incorrecções eliminadas nas edições da Liv. Civilização, Porto.
- Bordalo, Francisco Maria: *Eugénio, romance marítimo*, 1.ª ed., Rio, 1846; 2.ª ed., Lisboa, 1854; col. póstuma *Romances marítimos*, 2 vols., Porto, s/d.

2. Antologias

- Poesia ultra-romântica portuguesa, 2 vols., sel., pref. e notas de J. do Prado Coelho, col. Clássicos Portugueses, reed. em 1965 sob o título de *Poetas do Romantismo*.
- Cruz, Liberto: *Júlio Dinis — Antologia*, Europa-América, Lisboa, 1974.
- Sáfady, Naief: *Júlio Dinis — Romance*, col. «Agir», 1961.

3. Estudos

- Condições históricas: Miriam Halpern Pereira, *Livre-câmbio e desenvolvimento económico Portugal na 2.ª metade do séc. XIX*, Cosmos, Lisboa, 1971 (recensão e polémica em «Vértice», 31,

334-335, Nov.-Dez. 1971, e 32, 341-342, Junho-Julho, 1972); *Das Revoluções Liberais ao Estado Novo*, Editorial Presença, 1994.

- Sideri, Sandro: *Comércio e Poder — Colonialismo Informal nas Relações Anglo-Portuguesas*, trad. port., Cosmos, Lisboa, 1977.
- Serrão, Joel: *A Emigração Portuguesa*, 2.ª ed. ref., Horizonte, Lisboa, 1974; *Da «Regeneração à República»*, Livros Horizonte, 1990.
- Capela, José: *A Burguesia Mercantil do Porto e as Colónias* (1834-1900), Porto, 1975.
- Ferreira, M. Emília Cordeiro (coordenadora), *Reflexões sobre História e Cultura Portuguesa*, Instituto Português do Ensino à Distância, Lisboa, 1985. (Contém estudos de síntese sobre o séc. XIX, incluindo a Regeneração).
- Braga, Teófilo: *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, Porto, 1892; e *Escorço* biográfico, na 9.ª das *Poesias* de Soares de Passos.
- Figueiredo, Fidelino de: *História da literatura romântica portuguesa*, Lisboa, 1913, e *A Crítica Literária em Portugal*, Lisboa, 1910.
- Basto, Artur de Magalhães: *O Porto do Romantismo*, Coimbra, 1932.
- Bruno, Sampaio: *A Geração Nova*, Porto, 1886, e *Portuenses Ilustres*, tomo II, Porto, 1908.
- Suplemento cultural de «O Comércio do Porto» de 1954-06-01, dedicado a «O Porto e a sua vida literária e artística entre 1854 e 1954», incluído no volume *Estrada Larga*, I, Porto.
- Sá, Vítor de: *Perspectivas do Século XIX*, reed. rev., Porto, 1976; *Amorim Viana e Proudhon*, 1959; *A Crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1852)*, 3.ª ed.
- Ribeiro, Maria Manuela de Bastos Tavares: *Lopes de Mendonça — a Obra e o Pensamento*, Coimbra, 1974 (contém um minucioso inventário de textos e referências); e *Teorias e Teses Literárias de A. P. Lopes de Mendonça*, Coimbra, 1980 (com extensa referência a textos que muito importam à história das ideias e dos gostos românticos). Há uma ed. crítica de *Memórias de um Doido*, de A. P. Lopes de Mendonça, com estudo e notas de José-Augusto França, IN-CM, 1982. (Excelente condensação das linhas de força na ficção de A. P. Lopes de Mendonça.)
- Pereira, José Esteves: *Henriques Nogueira e a Conjuntura Portuguesa (1846-1851)*, sep. da *Revista de História das Ideias*, vol. I (1976).
- Rebelo, Luís Francisco: *O Teatro Português do Romantismo aos nossos dias*, 1.º vol., s/d, Lisboa (em antologia contém, entre outras peças mais conhecidas, *Fígados de Tigre*, de Gomes de Amorim, de que só havia uma ed., rara, de 1869); *O Melodrama Ultra-Romântico*, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Centro de Estudos do Século XIX do Grémio Literário, Lisboa, 1974.
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969 (orig. italiana 1964).
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e: *O Teatro de actualidade no romantismo português* (1849-75), sep. da «Revista da História de Portugal», vol. 2, 1964, Coimbra.
- Tengarrinha, José: *A imprensa ilegal durante a guerra civil de 1846-47*, in *Estudos de História Contemporânea de Portugal*, Caminho, Lisboa, 1983, pp. 239-260, e *História da Imprensa periódica portuguesa*, 2.ª ed. rev. e aum., Caminho, 1989.
- Lopes, Óscar: *Trinta Anos de Poesia Oitocentista* (1860-90), in *Álbum de Família*, Caminho, Lisboa, 1984; estudo sobre Bulhão Pato, incluído na *Perspectiva da Literatura Portuguesa no Século XIX*, que abrange dados acerca da estética ultra-romântica: *Modo de Ler*, 1969, reed. 1972; *A crítica inintencional de Júlio Dinis*, separata de uma série de conferências, in «Biblioteca Portucalensis», II série, n.º 4, 1990.

- Monografias várias contidas na *Perspectiva da Literatura Portuguesa no séc. XIX*, dirigida por Gaspar Simões, e na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos sécs. XIX e XX*, dirigida por Forjaz de Sampaio.
- Cidade, Hernâni: *Conferências — Camões, Garrett e Gomes de Amorim*, Porto, 1929.
- Moniz, Egas: *Júlio Dinis e a sua obra*, 2 vols., 1.ª ed. Lisboa, 1924, 6.ª ed. rev., Liv. Civilização, Porto, 1946.
- Nemésio, Vitorino: *O Romance de Júlio Dinis*, in «Rev. de Fac. de Letras de Lisboa», tomo VII, 1940-41, pp. 388-394.
- Rodrigues, Urbano Tavares: *O mito de Dom Juan e outros ensaios*, Edições Ró, Porto, 1960, reed. 1981.
- Saraiva, António José: *Júlio Dinis*, in «Vértice», n.º 67, incluído em *Para a História da Cultura em Portugal*, 2.º vol., Lisboa, 1961.
- Simões, João Gaspar: *Júlio Dinis*, na col. *A Obra e o Homem*, Lisboa, artigo incluído no 1.º vol. da *Perspectiva do Século XIX*, atrás referido, e *História do Romance Português*, 2.º e 3.º vols., 1971-72.
- Coelho, Jacinto do Prado: *Introdução ao estudo da novela camiliana*, Coimbra, 1946, reed. ref. e aum., 2 vols. IN-CM, 1983, e *Um Crítico do Romantismo António Pedro Lopes de Mendonça* e *O Monólogo interior em Júlio Dinis*, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969.
- Santilli, Maria Aparecida de Campos: *Júlio Dinis, Romancista Social*, Universidade de São Paulo, 1967 (tese policopiada)
- Cruz, Liberto: *Júlio Dinis Cent Ans Après*, in *Etudes Portugaises et Brésiliennes*, 5, Rennes, 1969; *Júlio Dinis e o sentido social da sua obra*, in «Colóquio/Letras», Maio 1972.
- França, José-Augusto: *O Romantismo em Portugal*, vol. 5, Horizonte, Lisboa, s/d.
- Stern, Irwin: *Júlio Dinis e o Romance Português* (1860-70), Lello, Porto, 1972; *Jane Austen e Júlio Dinis*, in «Colóquio/Letras», 30, Março 1976.
- Lepecki, Maria Lúcia: *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1979
- Marchon, Maria Lívia Diana de Araújo: *A Arte de Contar em Júlio Dinis*, Almedina, Coimbra, 1980 (análise narratológica baseada nos métodos e conceitos de G. Genette).
- Ver também o pref. de Vitorino Nemésio à ed. de *As Pupilas do Senhor Reitor*, Bertrand, com cron. e bibl. de Jorge Nemésio
- Ribeiro, Marina de Almeida: *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*, Difel, 1990
- «Biblioteca Portucalensis», II série, n.º 4, 1990, com 5 estudos-conferências comemorativos do centenário de Júlio Dinis.
- Sousa, Maria Leonor Machado de: *A Literatura «Negra» ou de Terror em Portugal*, Editorial Novaera, Lisboa, 1978 (diz respeito a traduções, adaptações e imitações, em prosa ou verso narrativos e em drama, de fontes indirectas ou directas, inglesas, alemãs e francesas principalmente, até 1865); *O «Horror» na Literatura Portuguesa*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1979.

Capítulo VI

CAMILO CASTELO BRANCO

Uma personalidade domina a segunda geração romântica e pode considerar-se como o seu representante típico e superior, quer pelo temperamento, quer pelo caudal da sua obra e pelo extenso público a quem interessou: Camilo Castelo Branco (n. Lisboa, 1825-03-16 — f. 1890-06-01).

A persistência dos morgadios e de velhos preconceitos de classe em Portugal, particularmente na região de Entre Douro e Minho, até passante de meados do século XIX, relaciona-se com alguns dos seus aspectos arcaicos, relativamente à evolução das literaturas inglesa e francesa suas contemporâneas. Mas o seu inconformismo define-se também, biográfica e literariamente, numa antipatia já tipicamente romântica em relação ao espírito «burguês», ao brasileiro, ao titular do Constitucionalismo, e na ânsia de um casamento por amor. Essa antipatia exprime-se pela caricatura, pelo traço grosso, pois Camilo nem supera ideologicamente o seu meio, nem pode profissionalmente dirigir-se a um público actualizado, e tem portanto de adaptar-se de algum modo aos preconceitos morais, religiosos, estéticos, ideológicos em geral, mais difundidos. Daí, como veremos, profundas contradições e oscilações entre um idealismo e um materialismo, ambos moralizantes; daí um estilo frequentemente azedo, sarcástico, sobretudo o auto-sarcasmo daqueles mesmos tipos morais e estéticos que quer idealizar na sua obra. Tal sarcasmo dava-lhe a ele, e ao seu público, a ilusão de vencer os conflitos, sociais e intimamente seus, do real e do ideal; embora também possa considerar-se uma forma de resignação e conformismo. No entanto, a sua obra traz até nós o palpitar humano das províncias nortenhas no seu tempo, com uma vida que nenhum outro ficcionista voltou a captar. É o

nosso grande mestre da narrativa densa, rápida, de objectividade inteiramente persuasiva, nas melhores páginas que escreveu.

Vida e carácter

A acidentada vida passional de Camilo Castelo Branco foi a mais importante fonte da própria novela camiliana, a tal ponto que um dos seus biógrafos, Alberto Pimentel, imaginou *O Romance do Romancista* por uma simples montagem de textos da sua autoria. Filho natural, órfão de mãe quando tinha um ano e de pai desde os dez anos, recebe a partir daí uma educação provinciana e irregular, entre parentes transmontanos, primeiro junto de uma tia de Vila Real, depois na casa de uma irmã mais velha, em Vilarinho da Samardã, e na de outro parente em Friúme (Ribeira de Pena). É a dois padres de aldeia que deve os princípios da instrução literária, de modo que, tirante algum estudo de Francês, pode dizer-se que a sua adolescência se formou culturalmente ao contacto dos clássicos portugueses e latinos, da literatura eclesiástica, e do viver aldeão no ar livre e na aventura. Com efeito, a experiência de uma fuga, de muitas jornadas pelas regiões mais sertanejas de Trás-os-Montes, de várias viagens (por vezes acidentadas) a Lisboa, de caça montês, de amores bravios, o conhecimento íntimo da gente serrana obtido na companhia de padres e de um cunhado médico — tudo isso se filtra na sua obra, através de um estilo e de uma concepção de vida que, sobretudo até cerca de 1857, parecem prolongar muito do pré-romantismo setecentista. Em 1841 celebra-se o seu casamento, que em breve esquecerá, com Joaquina Pereira, de quem teve uma filha que morreu com cinco anos. Entre 1843-46 intenta, primeiro no Porto e depois em Coimbra, tirar um curso de Medicina, que não levará a cabo mas que lhe deixará uma erudição superficial em drogas e descrições patológicas. Sobreexcitado e aventureiro em matéria de amores, conta-nos, entre outras coisas estranhas, que foi buscar um esqueleto para estudos médicos aos despojos mortais inumados de Maria do Adro, uma das suas amadas. Pouco antes de enviuvar, rapta de Vila Real para o Porto a jovem e órfã Patrícia Emília, de quem teve outra filha; mas também dela em breve se enfastiou. Esse rapto valeu-lhe alguns dias de prisão. Sobrevêm as lutas patuleias, em que, segundo conta, teria episodicamente participado na guerrilha miguelista de Mac Donnell.

A partir de 1848 desenrola-se a fase das primícias literárias, com a sua vida fixada, em geral, no Porto. Camilo pertence então à roda dos *leões* do Café Guichard e ao ambiente que caracterizámos no capítulo anterior. Escreve sátiras anticabralistas e antieclesiásticas, folhetos de cordel, publica as primeiras poesias, e as suas primeiras novelas surgem no folhetim do *Eco Popular* e de *O Nacional*. Estreara-se pouco antes como autor num palco de Vila Real com o drama *Agostinho de Ceuta*. Além das intrigas e aventuras de redacção jornalística, de camarim de ópera, de sociabilidade literária, continuam os enredos amorosos; os outeiros poéticos dão-lhe acesso à intimidade de uma freira; vive algum tempo com uma costureira dos arrabaldes; bate-se em duelo com um dos filhos de Maria Felicidade Brown, que dele se enamorara; finalmente, apaixona-se por Ana Augusta Plácido, que vem a casar-se com o *brasileiro* Pinheiro Alves, desencadeando-se-lhe uma crise religiosa que o leva a matricular-se no Seminário do Porto (1850-52), para, como vários dos seus heróis, buscar na ordenação sacer-

dotal o bálsamo do inferno na alma. Em 1852-53 colabora em órgãos da imprensa absolutista e clerical, com os quais logo rompe. Em 1859, finalmente, estando já bem lançado na carreira de novelista, com bastantes volumes publicados, a sanção dos críticos literários mais autorizados, e acompanhando a evolução geral no sentido da actualidade e do realismo, dão-se os acontecimentos que mais o celebrizam: Ana Plácido abandona o marido, vai viver com Camilo para Lisboa; o escândalo, as dificuldades monetárias, e, depois, a perseguição judiciária forçam os dois apaixonados a fugir de terra em terra, a tomar as mais desencontradas decisões, até que, primeiro ela, e depois ele, dão entrada na cadeia da Relação do Porto. A prisão e o julgamento, de que resulta uma memorável absolvição (1861), encerram a fase de amadurecimento pessoal e literário, e a publicação de *O Amor de Perdição* em 62, como fruto principal da sua última aventura, transportada para a biografia de um seu parente, assinala o apogeu da sua popularidade de novelista.

A partir de 1864, com várias intermitências, a sua vida decorre na casa de S. Miguel de Ceide, que o filho de D. Ana Plácido do seu primeiro marido recebeu em herança. Obrigado a viver do que escreve, Camilo passa a última fase da sua vida num crescendo de tragédias; afligem-no as dificuldades de dinheiro (em 83 a sua biblioteca é leiloada) e o avanço implacável da cegueira; dos dois filhos que tem de Ana Plácido, o mais velho, Jorge, é louco, e o segundo um inútil cuja solução de vida consistiu em casar rico, mediante um namoro epistolar e um rapto que o próprio Camilo agenciou. Alguns dos seus amigos mais íntimos, como Vieira de Castro, findam tragicamente. O escritor está na *acmê*, na plenitude dos seus recursos literários: as suas novelas, embora cheias de improvisos, colhem com flagrante realismo tipos populares, burgueses, restos da desagregação dos morgadios de Entre Douro e Minho, num estilo vivo que incorpora a linguagem oral minhota e processos da nova técnica realista, mas ele sente-se por vezes ultrapassado como romancista de pleno sentido, quando surgem, primeiro Júlio Dinis, depois Eça de Queirós. Dependendo quase exclusivamente do seu trabalho literário, não pôde nunca dar-se ao gosto de construir um romance de fôlego, fervente de caracteres e ambientes, que eliminasse os atractivos folhetinescos e a retórica sentimental. Teófilo Braga revela até que ponto chegava a proletarização literária do génio de Camilo, quando nos indica as exigências de vários editores que teve: um deles encomendava-lhe livros de moralismo convencionalmente religioso; outro queria enredos históricos; outro só aceitava obras de escândalo, quer pela polémica, que pelo conteúdo «apimentado». É certo que não lhe faltaram homenagens honrosas: o rei D. Pedro visitara-o na prisão; Castilho e outros ergueram-no às nuvens; foi feito visconde, como Garrett e Castilho. Em 88 legitima-se a sua ligação com Ana Plácido. Mas os sofrimentos físicos, morais, pecuniários, o tédio de todas as aventuras, sobretudo da última, prepararam nele mais uma vítima da psicose romântica do suicídio, acabando por se matar com um tiro de pistola, em 1890, depois de ter perdido a esperança de recuperar a vista.

A obra: generalidades

A bibliografia camiliana é muito extensa: as suas produções contam-se por centenas. Publicou volumes de poesia lírica nos moldes da época (*Inspirações*,

1852; *Um livro*, 1866; *Ao Anoitecer da Vida*, 1876; etc.); poemetos satíricos mais ou menos pessoais (*Pundonores Desagravados*, 1845, que foi a sua primeira obra impressa, e em 1847 inclui, com outras primícias, em *Delitos da Mocidade*; *Murraça*, 1849, etc.); folhetos e amplos volumes de contundentes polémicas, de um teor pessoalista e geralmente demagógico, como os que visaram Silva Pinto, 1874, a escritora Ratazzi, 1880, Alexandre da Conceição, 1881, as intervenções na questão do milagre de Ourique, na Questão Coimbrã, etc. Dedicou-se também à crítica e à história literária, com agudo senso do ridículo e de certos factores biográficos, mas sem solidez judicativa (*Esboços de Apreciações Literárias*, 1866; *Curso de Literatura Portuguesa*, 1879, que continua o de Andrade Ferreira; *Cancioneiro Alegre*, 1879; *Serões de S. Miguel de Ceide*, 1886; etc.). Muito versado em problemas genealógicos, em certas miuçalhas eruditas, bibliográficas e anedotas históricas, deixou também vários volumes de investigação e miscelânea (*Duas Horas de Leitura*, 1861; *Cavar em Ruínas*, 1868; *Mosaico e Silva*, 1869; *Noites de Insónia*, 1875; *Narcóticos*, 1884; *Maria da Fonte*, 1885; etc.). Para o teatro produziu dramas históricos e passionais, e comédias de caracteres (*Agostinho de Ceuta*, 1848; *Abençoadas Lágrimas*, 1862; *O Morgado de Fafe em Lisboa*, 1862; etc.). No jornalismo, além de folhetins, poesia e crítica literária, produziu ainda um trabalho vasto e indiferenciado de redacção e direcção, na *Gazeta Literária* do Porto, 1868, e noutros periódicos. Traduziu muito. Prefaciou e editou numerosas obras, incluindo as dos seiscentistas Soropita, Francisco Manuel de Melo e Serrão de Castro. Deixou epistolografia vastíssima. No entanto, o género mais importante da sua obra é a novela (narração unilinear de 100 a 150 páginas) ou então o conto, que distinguiremos pelo melhor fôlego narrativo, género em que criou algumas obras-primas e com que preencheu o melhor de vários volumes (*Doze Casamentos Felizes*, 1861; *Noites de Lamego*, 1863; *Noites de Insónia*, 1874), incluindo *Vinte Horas de Liteira*, 1864, e *Cabeça, Coração e Estômago*, 1862, que têm cada um deles a unidade contística de um *decâmeron* camiliano.

A novela camiliana: sua evolução

Até meados da década de 50, a obra novelística de Camilo não se individualiza notavelmente dentro das tendências principais que entretanto se verificam na ficção em prosa de autoria portuguesa ou traduzida. Tendo-se estreado em letra redonda com paródias de estudante, com sátiras e crónicas anticabralistas,

com poesias ultra-românticas, com dramas históricos e um folheto de cordel sobre um crime hediondo, publica por 1848, em *O Eco Popular* e *O Nacional*, uma série de folhetins em que, no fundo, se debatem os conflitos sociais e morais da juventude romântica (*A Última vitória de um conquistador*, *O Esqueleto*, etc.). Trata-se, em geral, de um galã esgrouviado e macilento, segundo a moda de Arlincourt e outros escritores românticos, que, embora de boa índole, se deixa corromper pela podridão social urbana (ideia de Rousseau), seduz uma mulher e a abandona, enfastiado — ou que, então, a ama desvairadamente, mas tem de ceder perante a imposição de um pai tirano que a pretende casar com um rival tão lorpa como rico, de tudo isso resultando enlouquecimentos, mortes pela tísica, pelo suicídio ou assassinato. Camilo não mais abandonará de todo este esquema, que se relaciona com a idealização de uma como que «religião do amor», em que as aspirações ideais (o «prelibar de bem-aventuranças») só podem recortar-se contra um fundo trágico de impossibilidades sociais, ou de crimes e sacrilégios; em que, por outro lado, a posse física nunca deixa de gerar o fastio quanto à mulher angelizada, o solilóquio lírico de tédio, ou a responsabilização vaga da sociedade ou do destino por tudo isso.

Nesta fase inicial nota-se também, em certos folhetins, como no drama *Agostinho de Ceuta*, a influência do historicismo e do moralismo grandíloquo de Herculano, que se cruzam em *Anátema* (1851), a sua primeira novela editada em volume, com a influência de *Nossa Senhora de Paris de Hugo* (o tema da paixão sacrílega e rancorosa de um sacerdote). *Anátema* contém já saborosos *intermezzos* de diálogos, comentários e superstições rurais, e uma curiosa simpatia pelo artesanato seiscentista ainda não proletarizado ou aburguesado, mas constitui também a transição numa tendência que conduz à série novelesca constituída pelos *Mistérios de Lisboa* (1854) e *O Livro Negro do Padre Dinis* (1855): a tendência melodramática para o enredo de perseguição, expiação e terror macabro através de várias gerações de uma mesma família, com enjeitamentos, raptos, prisões, crimes, reaparições e reconhecimentos inverosímeis, temperados por incidências de paródia sorridente que aliás não destoa do folhetim romântico, como já conhecemos das *Viagens* de Garrett. Camilo procura satisfazer assim o gosto do romance negro de aventuras, lançado pelo pré--romantismo inglês (H. Walpole, Ana Radcliffe) e afim do melodrama de Pixérécourt, e de que Soulié, Nodier, Féval, Sue e o próprio Vítor Hugo foram os principais transmissores. É, no entanto, significativo o facto de o nosso novelista esbater, se não eliminar, a crítica da miséria e das degradações morais, das perversões que a miséria provoca, tal como a encontramos nos livros de Eugène Sue e Vítor Hugo, que imita. Camilo manifestou mesmo, e

mais que uma vez, a sua antipatia em relação à literatura de crítica social, nomeadamente em relação a Hugo, Balzac e George Sand. Nestes romances folhetinescos daquilo que poderemos considerar ainda a sua fase inicial o que sobressai é o intricado quadro genealógico das grandes expiações criminais, e a personificação sumária dos grandes e abstractos móbeis que atribui ao comportamento humano: o ódio, o sentimento amoroso, o remorso, a caridade, e sobretudo, como em Herculano, a vingança.

Atendendo à voga de que a novela de Camilo já então gozava, podemos concluir que o tipo de romance que os *feuilletons* da imprensa francesa consagraram poucos anos depois da Revolução de 1830 e que, na sua melhor época (aquela que medeia entre essa revolução e a de 1848), teve a seu serviço alguns dos melhores e mais progressivos romancistas, adquiriu, ao lançar-se em Portugal por inícios da Regeneração, um carácter acentuadamente sonhador, evasivo, de certo modo análogo ao da ficção historicista. Mas, como já vimos (e vamos verificar na novela camiliana), pelo meio do decénio de 1850 esboça-se uma viragem no sentido do realismo, da *novela da actualidade*, em que a lição balzaquiana, embora enfraquecida e até mesmo teoricamente criticada, já faz sentir os seus efeitos.

Por meados da década de 50, com efeito, pode considerar-se definitivo o carácter literário de Camilo, com as séries constituídas por *Cenas Contemporâneas* (1855-56), título que, pelo seu sabor balzaquiano, é só por si indício de uma evolução realista (aliás, por enquanto só parcial), e por *Onde está a felicidade?* (1856), com um excelente início multitudinário (o Porto em demagogia antiliberal sob a ameaça de Soult), bons relances de costumes populares, com uma sátira à alta burguesia «brasileira» e uma figuração do romântico «homem fatal» que se continuam e intensificam em *Um Homem de Brios* (1856), numa subtilizada dialéctica de paixão e orgulho, mais tarde rematada por esse cúmulo de narcisismo masculino que são as *Memórias de Guilherme de Amaral* (1865). Desde então, até cerca de 1875, Camilo depura o esquema da novela passional, dando-lhe o máximo da intensidade dramática, avivando-lhe o ritmo narrativo, circunstanciando-a, em geral, com notas sóbrias, mas precisas, das condições históricas que decorrem entre finais do séc. XVII e a extinção final dos morgadios, e do meio social da burguesia portuense ou das mais diversas camadas rurais minhotas. Paralelamente, e numa constante oscilação pendular, que chega a abranger o todo de uma série de novelas (*A Filha do Arcediago*, 1856, e *A Neta do Arcediago*, 1857; *Cenas da Foz*, 1861) ou a estrutura global de uma história (*como Coração, Cabeça e Estômago*, 1862), Camilo desenrola o género da novela satírica de costumes, voltando do avesso

o idealismo passional e dando-nos o quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social, e por outras satisfações vulgares. Essa oscilação pendular nota-se em *Amor de Salvação*, 1864, embora esta novela, contraposta no título a *Amor de Perdição*, se destine antes a contrastar a mulher-anjo com a mulher fatal e a esboçar o quadro algo irónico de uma vida conjugal feliz e bucólica de proprietário rural.

Estas duas tendências alternativas, que o novelista raro conseguiu resolver numa síntese, ficando assim ao nível da oposição idealismo-materialismo (no sentido moral mais vulgar), culminam, respectivamente, em *Amor de Perdição*, 1863, e *Queda de um Anjo*, 1866, podendo na primeira incluir-se novelas como *Onde está a felicidade?* (1856), *Carlota Ângela* (1858), *Romance de um Homem Rico* (1861), *A Bruxa do Monte Córdova* (1867), *A Doida do Candal* (1861), *Retrato de Ricardina* (1868), *A Mulher Fatal* (1870); e na segunda várias das *Cenas Contemporâneas* (1856), parte inicial de *Que fazem as mulheres* (1858) e uma pitoresca e flagrante farsa de costumes burgueses tripeiros, que é uma das suas melhores obras: *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863). Nem mesmo depois de 1875, na fase final da sua carreira, quando, sem nunca deixar de ver teoricamente o realismo como simples pintura de quadros da degradação humana, principia, no entanto, a assimilar alguns dos seus melhores processos —, nem mesmo então Camilo fixou numa visão integrada ou consistente a sua maneira de sentir a vida. É ainda de notar que muitos dos elementos inferiores da sua iniciação novelística se mantêm, mesmo esbatidos, e sobretudo nesta ou naquela série que a especulação editorial do livro e do folhetim exigem. Eis o que acontece com o moralismo retórico de *O Bem e o Mal* (1863), a exaltação do artífice honesto na dissolução burguesa e clerical de *Os Mistérios de Fafe* (1868), aliás consonante com a do drama português de tese seu contemporâneo, o enredamento melodramático de *Coisas Espantosas* (1862) e da série seis e setecentista *O Regicida* (1874), *A Filha do Regicida* (1875), *A Caveira da Mártir* (1876). Camilo tentou também, por vezes, o romance histórico, como em *O Santo da Montanha* (1866), onde organiza a seu modo, num enredo de crimes e expiações de amor, algumas informações heterogéneas sobre o séc. XVII, e nas biografias romanceadas de um médico judeu, *O Olho de Vidro* (1866), e de António José da Silva, *O Judeu* (1867), que focam perseguições inquisitoriais no início do século XVIII, mas sem conseguir dar-lhes ambiente, motivações verosímeis, embora a primeira destas novelas revele certo conhecimento do criptojudaísmo e da medicina setecentistas (e ambas um certo sincretismo religioso); *O senhor do Paço de Ninães* (1867), com um des-

fecho patético e banhado no maniqueísmo moral tipicamente camiliano, dá melhores flagrantes dos finais do século XVI: um solar roral, uma intriga áulica, a farsa trágica do Prior do Crato, extorsões e violência no vice-reino do Oriente.

A novela passional da maturidade literária de Camilo mantém, em dose variável de livro para livro, muitos destes ingredientes e o esquema de início. À parte as diferenças profundas quanto ao estilo, ao ritmo, à atitude de introversão e à subtileza psicológica, há uma «religião do amor» comum a Camilo e a Bernardim, com a diferença, no entanto, de que em Bernardim a mulher é sujeito e não só objecto do amor, e, por outro lado, este não passa da fase do enamoramento (e por isso da transfiguração lírica do real). Em Camilo, o homem tem uma atitude combativa perante os obstáculos sociais que o separam do objecto do desejo, e à evolução do enamoramento, à aspiração de «recônditas alegrias», de «dulcíssimos júbilos», descritas segundo a retórica sentimentalista superficial do romantismo, segue-se, no sujeito masculino do amor, a dialéctica sentimental do tédio e do remorso, ou do equívoco e do reconhecimento tardio, ou a da eternidade do amor perante a morte. E também em contraste com Bernardim, o sentimento moral do crime, o sentimento religioso do pecado andam inseparavelmente ligados a toda a tentativa de consumação do amor, como se as mais profundas relações afectivas entre o homem e a mulher nunca devessem sair do plano super-real do sagrado, do intangível, e a mulher amorosa tivesse necessariamente de ser uma vítima angélica, ou uma aniquiladora «mulher fatal». A novela camiliana típica é, por isso, a novela de grandes penitentes do amor. À mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade (geralmente angélica, por vezes demoníaca), mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de sentido psicológico, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação abstracta do espírito de sacrifício. Simples emanação celeste ou infernal do homem, como Margarida e Mefistófeles o são para o *Fausto* de Goethe, os defeitos da mulher amada (que não seja uma mulher popular) são satânicos ou nenhuns — falta-lhe humanidade, e até a eloquência da sua paixão, quando se faz ouvir, é inconfundivelmente masculina.

A fórmula «mártires do amor», que figura já nos «infernos dos namorados» quatrocentistas e que Camilo redescobre, tem nesta novela passional um alcance mais do que metafórico. Trata-se, afinal, de promover o amor à categoria do sagrado, do incomensurável com a razão e com as normas morais correntes (tendência cujas raízes se documentam já na simbologia sexual dos ritos primitivos e que certas novelas arturianas, nomeadamente a de Tristão e Isolda, elevaram mais tarde ao plano das relações psíquicas). O desenvolvimento do

enredo através dos «elos de uma cadeia fatal» segue um trilho profetizado por presságios terríficos e confirmados por coincidências estranhas, não raro tingidas de sobrenaturalidade; à consumação do «sacrifício» assiste (como assistiu ao do Calvário) a própria natureza emocionada, com o frequente «sibilar do nordeste»; dir-se-ia mesmo, nalguns casos, que cada amante não passa de mera causa ocasional (menos que eficiente) da tragédia: «Não o amava; via nele a minha desgraça; obedecia-lhe à fascinação; sentia de antemão o prazer de me sentir despedaçada na queda ao seu abismo». O sofrimento, o remorso, a expiação cruciante do pecado de fruir na Terra a glória de um amor ultraterreno é que resgata (mais do que isso: é que assinala) as almas deveras eleitas — e não o pacato cumprimento das normas do Decálogo ou do código civil. Camilo esmera-se em recortar, sobre o fundo da sua própria impossibilidade necessária, ou até mesmo essencial, o trágico frémito de um amor em regra ilegal, por vezes sacrílego, mas «santificado e abençoado pelo anjo de Deus e de ambos»; e abundam os lances em que, ao modo da Vera Efígie na toalha de Verónica, Camilo põe sob os nossos olhos a máscara dolorosa e precocemente envelhecida de um jovem que o incêndio do amor consumiu. «A salvação está em chorar e padecer»; há, sim, uma esfera de eternidade, mas nela projecta-se, não o heroísmo das opções responsáveis, mas sim uma fatal «bem-aventurança do sofrimento».

Sob outra perspectiva, salientemos sobretudo as qualidades positivas dos melhores espécimes desta novela, sobretudo o *Amor de Perdição*: uma grandeza trágica de paixões e situações; uma narração precisa e rápida das acções decisivas; caracteres psicológicos secundários inteiramente subordinados às necessidades de dignificação do conflito central, mas por vezes realistas e enérgicos, sobretudo quando extraídos do meio popular (João da Cruz, Mariana, por exemplo); diálogo geralmente eivado de retórica sentimental, mas por vezes de grande nobreza trágica nas personagens principais, e extraordinariamente vivo, colorido, incisivo nos tipos populares.

Na novela satírica de costumes, ou nas contracenações satíricas do enredo passional, o tipo do filho-família boçal e sobretudo o do *brasileiro* são de um grotesco de farsa (João José Dias de *Que fazem as Mulheres*, por exemplo); o adultério e a sedução apresentam-se a uma luz irónica, que os reduz por vezes a casos de anedotário picante, apesar de o autor erguer de quando em quando um véu de considerações moralistas; Camilo compraz-se em caricaturar a motivação digestiva, sexual ou argentária, em nobilitar ironicamente as motivações psicológicas inferiores. Nada impede, no entanto, que o *Coração, Cabeça e Estômago* contenha uma vigorosa apologia do tipo da camponesa sadia, e que a *Queda de um Anjo*, verdadeira réplica constitucionalista do *Fidalgo Aprendiz*,

em que até certo ponto Camilo se revê, como D. Francisco Manuel, no seu protagonista, trace uma percuciente sátira da oratória parlamentar regeneradora e da indiferença governativa aos grandes problemas da maioria sobretudo provinciana. Curiosamente, produziu Camilo duas farsas vivazes, *O Morgado de Fafe Amoroso* e *O Morgado de Fafe em Lisboa*, que satirizam o idealismo amoroso da sua novela passional típica, como aliás de vários seus dramas morais-sentimentais.

As *Novelas do Minho*, série de pequenas novelas ou contos publicada em 1875-77, posteriormente, portanto, aos romances de Júlio Dinis e ao mesmo tempo que *O Crime do Padre Amaro* de Eça, assinalam uma acentuada transformação na maneira camiliana de construir a ficção novelesca. A observação dos tipos e da linguagem da população rural minhota torna-se mais consciente, reagindo contra a sua idealização por autores que tinham focado esse meio, como Paganino, Júlio Dinis, D. António da Costa. Não pode encarar-se isto como uma inovação radical, porque já em vários livros anteriores Camilo revelava uma intuição penetrante do diálogo popular nortenho. Mas agora trata-se de um propósito de escola. Permanecem, é certo, os ingredientes de sempre: enredamentos genealógicos de várias gerações; casos de enjeitadas e de mulheres desonradas, mais tarde reabilitadas por reconhecimentos miraculosos; pais tiranos, casamentos forçados com ricaços pançudos, violências passionais; alternativa de idealismo sentimental e de grotesco materialão; etc. Nenhuma das narrativas se pode considerar imune destes e outros lugares-comuns, nenhuma é perfeitamente homogénea, salvo talvez *O Degredado*, história linear, mas picarescamente viva e tensa de um irrequieto almocreve (um percursor do *Malhadinhas* aquiliniano), depois «carvoeiro» alentejano, homicida degredado, «herói» africanista e comendador da Ordem de Cristo. Nas outras novelas engastam-se famosas cenas de antologia realista. Tais são as introduções magistrais de *O Comendador* e sobretudo de *Maria Moisés*, muito superiores à segunda parte de cada uma das novelas, e que hoje podem ser lidas independentemente como *short stories*: trata-se, num caso, do despertar e erguer estremunhado de um padre para baptizar certo recém-nascido em perigo de morte; e, no outro, da fuga e morte de uma pobre desonrada que acabara de dar à luz — uma tragédia reconstituída a partir de múltiplos indícios, testemunhos e movimentações em exterior nocturno. Não menos palpitante é a cena do assalto e morte do avaro Bento de Araújo por obra da «Companhia do Olho Vivo», em *A Morgada de Romariz*.

O êxito de Eça de Queirós, a evolução do realismo para o naturalismo com Zola espicaçam ainda mais o consagrado escritor romântico e forçam-no a um

reajustamento que procura disfarçar-se sob a forma de pretensa paródia aportuguesada à série *Rougon-Macquart* do romancista francês e ao estilo afrancesado de Eça. É o que faz, incluindo com *Sentimentalismo e História, História e Sentimentalismo*, 1879-80, isso em romances depois reeditados sob as epígrafes de *Eusébio Macário* e *Corja*. Trata-se, na verdade, de um arranjo da novela satírica de costumes da fase anterior: tudo se reduz, como enredo, a um jogo grotesco de adultérios e outras formas de infidelidade amorosa que envolvem vários tipos da pequena burguesia minhota, enriquecidos com o casamento de *brasileiros* de retorno e espanejando-se depois nas relaxações morais ainda mais desbragadas do meio citadino. Os apetites digestivos, sexuais e pecuniários dominam todas as principais personagens. Os interiores burgueses, a vida aldeã e depois a agitação nas ruas do Porto, o comportamento e fisionomia das figuras — tudo é dado com uma exuberância caricatural de pormenores, que vai de uma enumeração pitoresca de espécies de caça até à descrição meticulosa do mobiliário e trajo, e à movimentação das massas populacionais em dia de festa rural ou em horas de trabalho na cidade. A narração é lenta, envolta em contiguidade descritiva, com rebusques estilísticos, não de vernaculidade, de riqueza lexical ou de variedade rítmica e sintáctica, mas de notações sensoriais (com interpenetração sinestésica dos sentidos e fusão propositada do psíquico com o físico), numa evidente imitação de Eça, que abrange o seu diálogo de caracterização psicológica e o discuroso indirecto livre. Tudo isto revela, apesar da intenção parodística, uma extraordinária plasticidade literária e uma capacidade, já tardiamente exercitada, de construir o romance realista. Pela primeira e única vez, Camilo excede o âmbito de uma novela ou conto.

O Eusébio Macário e a *Corja* determinaram uma polémica do autor com Alexandre da Conceição, em que se manifesta a sua preocupação de se mostrar muito independente da escola naturalista. Contudo, o seu estilo de narração ficou inconfundivelmente marcado pelas novas influências. É o que se observa em particular na última das novelas de grande interesse, a *Brasileira de Prazins*, 1883. A sua estrutura geral apresenta-se pouco orgânica, porque, sobre o esquema já nosso conhecido de um casamento forçado, de conveniência, entre a jovem Marta e o *brasileiro* Feliciano, com morte de um seu primeiro amante, tuberculoso, e enlouquecimento da protagonista, entalham-se a longa digressão picaresca, e aliás saborosa, de um pseudo-D. Miguel a explorar a credulidade aldeã, e ainda episódios das lutas civis. Contudo, se analisarmos as partes heterogéneas e deficientemente cerzidas entre si, cada uma delas constitui uma pequena obra-prima. A tragédia de Marta, epiléptica, com intermitências de loucura e de lucidez, e contudo ligada prolificamente pelo matrimónio a

um homem bastante mais velho e insensível, e exorcismada, é das mais pungentes de Camilo; a célebre cena em que o abrutalhado Meiro, a soldo do *Brasileiro*, se prepara, apesar dos rogos da mulher, para o assassinato do Zeferino — vale uma breve história da melhor técnica pós-naturalista; toda a sub-história ziguezagueante onde está em foco o impostor que se faz passar por D. Miguel constitui um admirável conto picaresco.

Em 1886 a carreira novelística de Camilo encerrava-se com *Vulcões de Lama*, título que bem corresponde a um quadro pejorativo, bem conotado em discurso indirecto livre regional, dos concelhos rurais limítrofes do Porto em meados do séc. XIX, com pungentes cenas e alusões sobre o vulgar desencaminhamento de moças da lavoura, crianças abandonadas a morrer de varíola, superstições, vilezas e extorsões impunes, na caça à fortuna, tudo isto apenas adoçado por um ocasional luzeiro religioso de remorso. Apesar do seu génio narrativo e dialogal, Camilo não vencera o conflito básico da sua concepção e condensação ficcionista da vida: toda a sua acção romanesca se trava entre o pecado e a penitência do amor, entre as prepotências de linhagem e o quadro caricatural da sordidez burguesa.

Estrutura e intenções fundamentais da ficção camiliana

Além das características já apontadas a propósito da sua evolução, outros assuntos convém discutir na vasta obra de Camilo. E uma análise desta obra que a encare no conjunto das suas principais intenções pode adequadamente basear-se no reconhecimento de dois elementos mais ou menos claramente distinguíveis: a evocação dos tipos, casos ou circunstâncias; e o enredamento de determinadas situações relativamente padronizadas e expressivas de uma filosofia dominante.

Pelo fôlego narrativo relativamente curto e pela densidade do seu mais óbvio realismo, o primeiro destes elementos fez de Camilo um extraordinário contista tal como hoje o concebemos. Os contos ora se nos deparam isolados, ora (como vimos) se associam em séries homogéneas a pretexto de um enredo de fundo, à maneira das bem conhecidas colecções medievais de Chaucer ou Boccaccio, ora aparentemente se integram na discutível unidade de uma novela. O episódio do falso D. Miguel em *A Brasileira de Prazins*, a reconstituição de uma procissão bracarense seiscentista em *O Santo da Montanha* estão no

último caso; as vicissitudes grotescas dos primeiros amores de Silvestre da Silva em *Cabeça, Coração e Estômago* estão no segundo caso — o interesse das narrativas mencionadas é tão autónomo como o de cada um dos *Dez Casamentos Felizes* ou as histórias de *Vinte horas de Liteira* (onde desvenda a sua arte contista). Obras-primas contísticas: o 6.º dos *Doze Casamentos Felizes* e *Como ela o amava!* (em *Noites de Lamego*). Raras novelas apresentam um desenvolvimento tão sóbrio e unitário como *Amor de Perdição*, obra a todos os títulos excepcional, redigida em 15 dias, quando Camilo se encontrava preso na cadeia da Relação do Porto, pela força de uma inspiração empolgante e seguida.

A arte camiliana do conto foi-se lentamente apurando através de uma experiência em que, a partir de 1885, cada vez se sente mais uma atenção balzaquiana às circunstâncias e caracteres e, por vezes até, uma declarada emulação com o romancista francês no sentido de serem mais vincadas as necessidades materiais do dinheiro, da intriga social (num processo judicial, por exemplo), da comida e do sono. De resto, a intenção de sublinhar a veracidade dos enredos manifesta-se ao longo de toda a carreira camiliana sob a forma de uma grande precisão cronológica e genealógica, do pretenso apoio em manuscritos, cartas testemunhais, diários e do frequente recurso a uma pluralidade de relatos complementares. Há pormenores desta intenção e por vezes a involuntária caricatura de um realismo pretensamente ultrabalzaquiano, mesmo em novelas sentimentais como o *Amor de Perdição*. O melhor efeito disto é o poder detectar-se, na obra camiliana da maturidade, sob a intriga de amor contrariado e geralmente infeliz, um mundo de violência e arbitrariedade prepotente, que tanto apresenta os traços dos últimos tempos da sociedade aristocrático-absolutista, como os da burguesia constitucional: o direito administrativo, civil ou criminal não passa, nesse mundo camiliano, de ficção institucional ao serviço, em última instância, da brutalidade ou maranha dos interesses que dirigem as diversas camadas sociais e os diversos círculos familiares.

O difícil equilíbrio estético e tipificador deste realismo facilmente se deforma em caricatura. Essa caricatura está representada por um fio de continuidade de novela pitoresca que, entre outras coisas bem logradas, se detecta desde certas páginas de *Coração, Cabeça e Estômago*, 1862, ou *Queda de um Anjo*, 1866, até à *Corja*, 1880, embora, na aparência, os primeiros sejam de escola um pouco balzaquiana, e o último acuse toques do naturalismo à Zola. É geralmente quando Camilo se esquece dos seus propósitos de carregar os traços ridículos e se compraz no desenho objectiva e judicativamente contraditório de um tipo social, de uma situação ou até de um simples lavor ou actividade pro-

fissional, que nele podemos descobrir o nosso grande precursor da melhor técnica contista: as vicissitudes de *O Cego de Landim*, a morte do avarento e o achado do tesouro em *A Morgada de Romariz*, o ambiente ao mesmo tempo enigmático e preciso do início de *Maria Moisés* ou a rapsódia de costumes burgueses do Porto de cerca de 1850 em *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*. A obra-prima naturalista de Camilo são as memórias da sua escolaridade médica em *O General Carlos Ribeiro*, 1884.

Acima desta mestria contística, muitas vezes a bordejar a caricatura, mas também excedendo-a, há o xadrez novelesco sentimentalista, a preto e branco, destinado a lisonjear os valores convencionais da pequena burguesia do tempo: dedicações ilimitadas e patéticas entre namorados, entre irmãos, amigos, pais (ou mãe) e filho (ou filha), ou, alternativamente, os comportamentos criminosos que constituem o seu avesso, afinal também indirectamente exaltatório: pais tiranos, enjeitamentos, matricídios, mulheres que se prostituem pelos filhos, ou que, pelo contrário, prostituem as filhas, infanticídios, ou, pelo contrário, a regeneração de um criminoso ante o espectáculo angélico de uma criança dormindo, etc. Todo este jogo sentimental está inscrito numa religiosidade romântica que se resume na sacralização do amor-paixão, da caridade esmoler e da solidariedade familiar, com explícita postergação de formas subsistentes da religiosidade ligada aos votos e aos sacramentos rituais. O destinatário pressuposto ou até explícito das novelas camilianas é uma «sensível» ou «benigna» leitora de recorte romântico-moralista-sentimental.

Por cima, ainda, desta supra-estrutura romanesca e valorativa cujas feições nos aparecem hoje claramente datadas, há um terceiro plano que tanto se distingue dela como da arte de sucinta tipificação com fôlego do conto; é o bem conhecido plano camiliano da tragédia do amor. Insere-se na continuidade dos *Infernos dos Namorados* quatrocentista e da novela de Bernardim, como a seu tempo lembrámos. E não deixa de apresentar zonas de retórico sentimentalismo ultra-romântico, em que o *sacrifício* pelo amor também se reveste de todos os traços e até de todo o vocabulário da sagração religiosa: os amantes patéticos são *mártires*, senão mesmo *cristos*, rituais expiatórios de um pecado original, que se diria ter provocado a absoluta incomensurabilidade entre o amor (protótipo das aspirações humanas insaciáveis, do próprio infinito *íntimo* do homem) e as circunstâncias de realização da vida individual. A novela passional camiliana dá sempre uma dada imagem de um martírio fatal: por várias vezes se diz do modo mais explícito ser «necessário que o sacrifício se consuma», como testemunho daquilo que, também por vezes muito explicitamente, se designa como «religião do amor».

Esta figuração romanesca de uma dada concepção de vida fez correr imensas lágrimas às nossas avós ou trisavós. O leitor mais sofisticado de hoje sente-se, pelo contrário, inibido porque se apercebe muito melhor de certos cordelinhos de organização romanesca ou de linguagem enraizados na sensibilidade de outra época. Mas, como acontece no plano do realismo contístico da observação de costumes e caracteres, também se impõe, através de toda essa utensilagem datada e caduca, qualquer coisa de muito importante que em dados momentos a transcende e ainda hoje comove. O amor é a face que assume, perante Camilo, como perante muitas pessoas actuais, uma ansiedade de comunhão humana total da qual apenas nos apercebemos na circunstancialidade trágica dos seus impossíveis. Os heróis camilianos do amor dizem-nos porventura mais do que o próprio autor julgava dizer por meio deles; dizem-nos que, quando se não cabe no que é possível viver, ou fazer, se pode caber ao menos naquilo que se *sente*. O sentir aparece, deste modo, como a mais irredutível, quando não a única, das liberdades perante o destino.

Estilo

No estilo camiliano revêem-se as distinções estéticas de que já nos apercebemos na composição narrativa. Os lugares-comuns novelescos exprimem-se por um pensar fraseológico de ritmos previsíveis, cuja agulhagem obedece a associações inertes de ordem verbal predeterminada ou de simples flexão linguística. Assim, os períodos sentenciosos mantêm ainda o recorte simétrico, os paralelismos ou oposições plurimembres da prosa moralista de Seiscentos; a frase rompe caminho através do léxico literato mais a jeito, às vezes usando um afixo expeditivo (*ingeneroso*, *despersuadir*, o *punicear* de umas faces femininas), outras vezes recorrendo a um fundo frásico ou vocabular em que as reminiscências latinistas clássicas ou eclesiásticas vêm dar as mãos ao arcaísmo ou ao ultra-romantismo não menos aliteratados (*sevícias*, *blandícias*, *latrocínio*, *vilipêndio*, *arcanos*, *réprobo*, *irrogar*, *repulsar*, *fonte perenal*, *bálsamo*, *cálix de amarguras*, *beta de luz*, *suplício excruciante*, *edulcorar*, *encendrar*, *esvurmar sangue ou pus*, *o crisol depurador das culpas*, *o cairel das voragens*, *exaurir as lágrimas de compunção*, *engolfar-se no lodo em que se atasca o coração*, etc.). O contraste entre esta estilística «ramalhuda» e a das cenas de costumes rurais era bem sensível para o próprio autor, como se verifica por esta confissão de *Vinte Horas de Liteira*: «Quando quero retemperar a imaginação gasta, vou

caldeá-la à incude do viver campesino. Avoco lembranças da minha infância, passadas na aldeia, e até a linguagem me sai de outro feitio, singela sem afectação casquilha, sem os requebrados volteios que lhe dão os invezados estilistas bucólicos. Assim que me descaio a dispor as cenas da vida culta, aí vem a verbosidade estrondosa, o tom declamatório, as infladas objurgatórias ao vício, ou panegíricos tirados à força violenta da consciência e umas inocências ou virtudes que me têm granjeado descréditos de romancista da Lua». Por outro lado, ele também reconhecia as vantagens de uma enxuta prosa como aquela com que, no *Amor de Perdição*, se coloca para além do sentimentalismo vulgar: «a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para as partes essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhaneza da linguagem e o desartifício das locuções». É frequente os episódios mais intensos rematarem por um período brusco e breve, um enérgico sofrear de rédeas à fraseologia emotiva que deixa o leitor suspenso e crispado.

A edição crítica, em 1961, das *Novelas do Minho* revelou que, pelo menos durante a fase de adestramento na sua redacção sobriamente realista, Camilo está muito longe da sua tão apregoada espontaneidade: as emendas frequentes substituem a indigitação vaga ou a efusão sentimental por um vocabulário especificador das coisas, carregado de notas individualizantes dos interlocutores ou do seu ambiente social e regional; a notação dos sentimentos tende a ser feita pelo simples comportamento gesticular e falante; o empenhamento directo do autor cede espaço a uma distanciação irónica; eliminam-se os encarecimentos sentimentais ou fatalistas; o autor reconhece a maioridade judicativa do leitor, e, em vez de interpretações, quantas vezes redundantes, oferece-lhe uma simples organização narrativa descritiva com dados concretos à vista.

Bibliografia

1. Textos

- Para uma bibliografia completa da obra camiliana devem consultar-se *Catálogo das obras de Camilo Castelo Branco, coordenado por L P L. Calheiros, 1 °-oficial da Biblioteca Pública Municipal do Porto*, Porto, 1889, com *Aditamento*, 1889-1890; Mota, J Xavier da: *Camiliana*, Rio, 1891; Marques, Henrique *Bibliografia Camiliana*, Lisboa, 1894; Santos, Manuel. *Revista Bibliográfica Camiliana*, 3 vols. Lisboa, 1917-23
- *Camiliana I*, obras originais (1845-1971), por A. Felgueiras, Porto, 1972.
- Ver indicações resumidas de conjunto do *In Memoriam de Camilo* e na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada nos séculos XIX e XX*.
- Indicámos no texto as datas da 1.ª ed. em volume das principais obras, e acrescentaremos apenas aqui a indicação dos importantes *Dispersos* compilados e anotados por Júlio Dias da Costa, em 5 vols. (3 de crónicas, um 4.° de artigos e um 5.° de romance), Coimbra, 1924-29.
- A Parceria António Maria Pereira, principal editor de Camilo, fez desde 1965 a 1979 uma reed. de 62 da sua série de 69 vols., sob direcção de Jacinto do Prado Coelho, com estudos prefaciais e a indicação de todas as ed. anteriores, incluindo a *Correspondência Epistolar*.
- Lello e Irmão publicou já 18 vols (1990) de *Obras Completas de Camilo C.* Branco, em papel-bíblia, num plano que reúne novelística, versos, teatro, crónica e polémica, com fixação do texto e registo de variantes por J. Mendes de Almeida.
- Há uma ed. crítica das *Novelas do Minho*, baseada em manuscritos, por Maria Helena Mira Mateus, «Biblioteca de Clássicos Portugueses», Lisboa, 1961, e uma ed. de *Correspondência de Camilo C. Branco*, coligida e anotada por Alexandre Cabral, ed. Livros Horizonte, que em 1987 atingiu o 5.°vol.
- Na *Biblioteca Camiliana* da Inova, Porto, foram publicados 2 vols de *Páginas quase esquecidas*, recolha, pref. e notas de Alexandre Cabral, que em «Livros Horizonte» publicou *As Polémicas de Camilo*, 9 vols., 1981-82, *A Via Dolorosa* (1859-60), telegramas trocados entre Camilo e Ana Plácido, *ibidem*, 1979, *Escritos Diversos de Camilo Castelo Branco*, 2.ª ed., 1979, e *Correspondência de C. C. Branco com diversos autores*, 7 vols. (Col. *Obras* de A. Cabral, já com 27 vols., ver a longa e importante *Bibliografia Camiliana* deste autor, ed. Centro de Estudos Camilianos, V. N. de Famalicão, 1987, que também produziu um fundamental *Dicionário de Camilo*, Caminho, 1989).

2. Antologias

- Na col de *As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa*, Lisboa, introd. e sel. de A. do Prado Coelho; *As Novelas de Camilo*, I e II, 2.ª ed., Horizonte, 1979, e ainda *Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco*, *ibidem*, 1981, selec., pref. e notas de Alexandre Cabral; *Obra Selecta*, selec., introd. e notas de Jacinto do Prado Coelho, 2 vols., Biblioteca Luso-Brasileira, Rio, 1960; *Contos*, selec., pref. e notas pelo mesmo, na «Colecção Textos Clássicos», Lisboa.

3. Estudos

- Ver os do *In Memoriam de Camilo*, Lisboa, 1925.

Biografias e estudos biográficos principais:

- Pimentel, Alberto: *O Romance do romancista*, 1890; *Os Amores de Camilo*, 1899; etc
- Osório, Paulo: *Camilo, a sua vida, o seu génio, a sua obra*, 1.ª ed. 1908, 2.ª aumentada, 1920
- Cabral, António: *Camilo de Perfil*, 1914, *Camilo e Eça de Queirós*, 1924, etc
- Ribeiro, Aquilino: *O Romance de Camilo*, 1957.
- Para actualização acerca da vasta literatura camiliana, consulte-se a revista «Camiliana e vária», 1951-54.

Outros estudos:

- Jorge, Ricardo: *Camilo e António Ayres*, 1925.
- Lacape, Henri: *Camilo Castelo Branco* e *Contribution à une bibliographie de Camilo Branco*, Paris, 1941.
- Coelho, Jacinto do Prado: *Introdução à Novela Camiliana*, Coimbra, 1946 (o estudo de maior fôlego, 2.ª ed. ref. e aum., 2 vols., IN-CM, 1983), *Introdução à Obra Selecta* já mencionada, 3 estudos em *A Letra e o Leitor*, 1969, e outro em *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, 1976
- Sobre a tipologia moral da novela camiliana, há dois sugestivos estudos de Faria, Jorge de: *Criminosos e Degenerados em Camilo*, Coimbra, 1910, e *Ligeiros apontamentos para os «Avarentos de Camilo»*, inserto em *Camiliana*, pp 49-54, e um polémico ensaio de António Sérgio (*Ensaios*, vol. VII).
- Lawton, R. A. *Technique et Signification dans l'«Amor de Perdição»*, no «Bulletin des Etudes Portugaises», t. XXV, 1964
- Lepecki, M.ª Lúcia Torres: *Sentimentalismo — Contribuição para o estudo da técnica romanesca de Camilo*, tese de doutoramento multicopiada, Belo Horizonte, 1967, e *Sobre o arquétipo do mal na ficção camiliana*, in «Colóquio/Letras», 30 de Março, 1976, pp. 30-40.
- Maia, Júlio Rodrigues Donato: *Traços Impressionistas de Camilo*, dissertação de licenciatura, multicopiada, Lisboa, 1970
- Cabral, Alexandre: *Estudos Camilianos*, I, Inova, Porto, 1978 (além dos vols. já referidos).
- Branco, Fernando Castelo: *A Conjuntura Pessoal, Política e Sociológica do Romance Histórico de Camilo*, in *Estética do Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1974.
- França, José-Augusto: *O Romantismo em Portugal*, 3.º volume, Livros Horizonte, Lisboa, s/d; Aníbal Pinto de Castro, *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, ed. da Casa de Camilo, Famalicão, 1976, e *Balzac em Portugal*, Coimbra, 1960
- Chorão, João Bigotte: Camilo, col. «*A Obra e o Homem*», Arcádia, Lisboa, 1979; *Camilo*, col. «Perfis», 2.ª ed., rev., Vega, 1989; *Camilo Camilano*, Editora Rei dos livros, Lisboa, 1993.
- Lopes, Óscar: *De «O Arco de Sant'Ana» a «Uma Família Inglesa»* e *Concepção de Vida na Ficção de Camilo*, in *Álbum de Família*, ed. Caminho, Lisboa, 1984, pp. 11-26 e 53-68; *Claro-escuro, camiliano*, pp. 5-25, in «Colóquio/Letras», Jan.-Março 1991, que desenvolve e actualiza o texto aqui presente.
- Ferraz, M. de Lourdes: *A Ironia Romântica*, IN-CM, 1987 (foca, em especial, *Coração, Cabeça e Estômago*, *A Queda de um Anjo* e *A Mulher Fatal*).
- Baptista, Abel Barros: *Camilo e a Revolução Camiliana*, Quetzal ed., Lisboa, 1988; *O Inexorável Romancista*, Hiena, Lisboa, 1993.
- Alves, José Edil de Lima: *A paródia em novelas-folhetins camilianos*, Biblioteca Breve, ICALP, 1989 (procura revalorizar os romances folhetinescos, predominantemente iniciais, de Camilo, sublinhando os seus ingredientes parodísticos).

- Rebelo, L.-F : *O teatro de Camilo*, Biblioteca Breve, ICALP.
- Barata, José Oliveira: *O Teatro de Camilo, Perdição de Amores*, Congresso Internacional de Estudos Camilianos, Actas, fl. 147-164, realizadas em Coimbra — Famalicão, 1991, edição de 1994
- Ver ainda os esquemas e notas estruturais, entre outros, à ed. do *Amor de Perdição* por Luís Amaro de Oliveira, Porto Editora, 1981.
- Entre as publicações ligadas ao centenário da morte de Camilo Castelo Branco contam-se: «Colóquio/Letras», 119, Jan.-Março, 1990, e «Prelo», 18, Jan.-Março 1990; a revista «Tellus», Câmara Municipal de Vila Real, tem publicado estudos camilianos, nomeadamente o n.º 19, Junho 1990, com comunicações às 5.ª e 6.ª Jornadas Camilianas (1988 e 1989), *Camilo Castelo Branco, Actas* das Jornadas Internationales sobre Camilo, Univ. de Salamanca, 1991. A Comissão Nacional das Comemorações Camilianas publicou: *Camilo: Evocações e Juízos — Antologia de Ensaios*, Porto, 1991, e *Camilo: Interpretações Modernas* (Antologia), Porto, 1992; *Camilo, centenário da morte!* (artigo, textos de jornal e revista relacionados com o centenário), 1992. *Camilo Castelo Branco no centenário da sua morte*, Colloquium of Santa Barbara, ed. por João Camilo dos Santos, Center for Portuguese Studies, Univ of California, Santa Barbara, 1995.
- Lima, M.ª Isabel Pires de *Camilo e o fantasma do Naturalismo*, em «Eusébio Macário» e «Corja», IX, pp. 114-138.
- Abreu, Maria Fernanda de: *Cervantes no Romantismo Português*, Ed. Estampa, 1994 (ver sobretudo Garrett e Camilo).
- Ver prefácios das reed. mais recentes da Parceria António Maria Pereira, da autoria de Joel Serrão, A. Coimbra Martins, Fernando Mendonça, Ruy Belo, H. Cidade, Cabral do Nascimento, J. Prado Coelho, J. Régio, Castelo Branco Chaves, Túlio Ramires Ferro, M. Alzira Seixo, M. Lúcia Lepecki, Maria Helena Mira Mateus, Helena Cidade Moura, Vitorino Nemésio, Luís de Sousa Rebelo, entre outros. Ver ainda o «Boletim da Casa de Camilo», Câmara Mun. de V. N. de Famalicão, cuja III Série, 1983-88, atingiu o vol. n.º 11/12.
- O leitor encontra o desenvolvimento de certos pontos de vista aqui expostos em *Os Valores de Camilo*, in *Ler e Depois*, 1969, e uma boa perspectiva histórica da metafísica inerente à novela passional camiliana (e outra) em Rougemont, Denis: *L'Amour et l'Occident*, 1939, reed. popular e actualizada na col. «Le monde en 10/18», Paris. Ver outra perspectivação crítica da mesma metafísica em Girard, René: *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961, já muito afim de uma teoria psicanalítica de triangulação, ou medeação *especular*, do desejo humano, tal como a formulará Lacan, J. *Ecrits*, 1966.

Capítulo VII

Inícios da Geração de 70

Os homens da chamada Geração de 70, cujas primeiras manifestações literárias datam de meados do decénio anterior, acabaram de se formar já depois de institucionalizado e consolidado o liberalismo em Portugal. Encontraram instituições parlamentares funcionando com regularidade, uma ideologia oficial que acentuava a noção do «progresso» (identificado com os melhoramentos materiais), e uma comunicação com o exterior cada vez mais intensa, quer técnica, quer económica, quer cultural. Como vimos, Coimbra fica ligada, em 1864, à rede europeia de caminho-de-ferro. Por outro lado, as gerações que ascendiam não tinham já que se preocupar com o problema fundamental que mobilizara a energia dos primeiros Românticos, que era a substituição de uma cultura clérico-aristocrática por uma cultura mais laica, burguesa e dirigida a um público ledor de jornais.

Mas outros problemas se erguiam, como já temos visto. As novas instituições inseriam-se numa sociedade que sob o ponto de vista tecnológico, económico e mesmo social pouco progredia. Há uma certa prosperidade passageira da grande burguesia rural, mas as condições de vida, de cultura e o nível de consciência da massa campesina não se alteram muito. A enorme emigração para o Brasil é um sintoma das dificuldades no campo. Quanto à chamada população industrial, a situação não cessa de se agravar, porque o modo de produção artesanal não pode deixar de deperecer em face da produção mecânica que dominava cada vez mais o mercado mundial, mas que em Portugal só conhecia pequenos surtos sem continuidade.

Por mais liberais que se mostrassem, as novas instituições não podiam deixar de atestar tal estagnação. A sua tendência oligárquica torna-se patente, bem como a sua evolução no sentido de consolidar uma nova hierarquia conservadora, à medida que se esgotava o efeito dos melhoramentos materiais fontistas em curso. E por falta de dinamismo económico interno, por falta de uma expansão da produção nacional, o grupo político dirigente dependia cada vez mais do capital bancário interno ou externo. Durante algum tempo, o partido denominado *Progressista*, herdeiro da tradição patuleia, pareceu congregar as forças descontentes; mas esse mesmo partido entrou no jogo oligárquico, como já nele entrara o partido oposto denominado *Regenerador*, que iniciou o fomento das comunicações. A massa dos descontentes, isto é, a

pequena burguesia industrial e o resíduo do artesanato, assim como uma parte da burguesia comercial, tende a ficar fora do sistema, enquanto não se organiza no partido republicano. Na base, os camponeses, mudos, constituíam a massa de manobra dos partidos governantes, na dependência imediata dos caciques locais. Note-se, ainda, que os descontentes, a oposição virtual ao regime, nem sempre representavam forças renovadoras, mas sobrevivências declinantes, formas de produção condenadas pela nova tecnologia, entre nós quase desconhecida. A estas condições corresponde, na literatura, a academização e o formalismo de que já falámos.

A intensificação da comunicação com o exterior tornava cada vez mais patente, por contraste, esta situação. Disto se dava conta certa nova *intelligentsia*, e em particular a que estava mais ao corrente das novidades exteriores, especialmente a juventude académica de Coimbra, a qual, por outro lado, tomando à letra o ideário liberal e «progressista» em que fora abstractamente educada, não podia deixar de se chocar com a realidade das instituições, hostis, na prática, a um liberalismo real e ao progressismo que lhes servia de tabuleta.

A consciência da Geração de 70 desperta dentro destas condições, e no seu despertar tem papel decisivo certa visão imaginária da Europa em conjuntura de crise, sobre a qual os moços de Coimbra fixam avidamente os olhos. Antero, Eça, Teófilo e outros deixaram-nos largos depoimentos sobre as suas leituras, sobre os acontecimentos europeus, a que assistiram de longe mas apaixonadamente. Toda a sua atenção parece atraída por uma cultura antes mal conhecida que lhes chegava agora, como diz Eça, aos pacotes de livros, pelo caminho-de-ferro.

Importa por isso atentar um pouco nos acontecimentos europeus e nas leituras estrangeiras que parecem ter dado a esta geração o sentimento de se chocar frontalmente com a sociedade dentro da qual vivia.

Em 1871, com a Comuna de Paris, culmina uma vasta cadeia de movimentos da qual durante alguns anos parece depender o destino da Europa. Os últimos anos da década de 60 são os da crise do Segundo Império em França, à qual Vítor Hugo deu uma imensa ressonância literária com os seus *Châtiments*. São também os da campanha pela unificação da Itália, que coincide com o fim do Papado como potência secular. São os de sangrentos levantamentos na Irlanda contra os ocupantes ingleses, e os da Polónia contra o czarismo. Alguns heróis mais ou menos literários e simbólicos sobressaem destes acontecimentos: além de Vítor Hugo, de quem já falámos, Michelet, que se salienta pela sua vasta obra em prosa como o profeta de um progresso panteísta, Gambetta, o chefe do radicalismo, político francês, e acima de todos Garibaldi, o caudilho romântico por excelência. Como veremos, a derrota da Comuna marcou profundamente esta geração, justamente na medida em que a sorte de Portugal lhe parecia depender da sorte da Europa.

Embora alguns dos membros desta geração — especialmente na sua fase polémica — fossem porventura um tanto exibicionistas quanto às suas leituras francesas, inglesas e sobretudo alemãs (veiculadas em francês), é facto que no conjunto essas leituras lhes proporcionaram uma mundividência sensivelmente diferente da que lhes ofereciam os românticos portugueses da primeira geração.

O ponto essencial desta mundividência era a ideia de evolução, não apenas já espiritualmente histórica, como a que inspira a historiografia de Herculano, mas antropológica, biológica e até geológica: uma evolução do inferior para o superior, do inerte para o activo, e da matéria para o espírito. Darwin publicara, em 1859, a *Origem das Espécies*. Michelet, nas obras históricas e em outras, especialmente em *La Bible de l'Humanité*, fazia-se arauto de uma visão optimista da marcha da humanidade, concebida como «a luta da liberdade contra a

fatalidade», e conferia forte ressonância a filósofos como Vico e Herder. Vítor Hugo dava larga difusão em verso a uma visão optimista da História, na *Légende des Siècles* (1859). A síntese filosófica do novo conhecimento fora tentada por Hegel (1770-1831) que, apesar de pertencer à época romântica, só ganhou o seu pleno significado em âmbito europeu durante a segunda metade do séc. XIX.

Outro ponto em que a nova geração se distingue da do primeiro Romantismo é a sua atitude negativa ou céptica em relação ao cristianismo tradicional. Nisto foi ela influenciada por uma literatura relativa às origens históricas, psicológicas e sociais do cristianismo, como a *Vida de Jesus* (1835, tradução francesa 1839-40), de David Strauss, a *Essência do Cristianismo* de Feuerbach, discípulo de Hegel. Mas é sobretudo a obra de Renan *Origens do Cristianismo* (1863-83: duas traduções portuguesas em 1864) que contribui para uma nova religião imanentista: Jesus não fora pessoa divina, mas um simples homem modelar.

Deve notar-se, finalmente, a audiência que durante alguns anos terão, cada vez mais, autores como Augusto Comte, cuja influência sobre Teófilo Braga só será decisiva depois de 1872; e sobretudo Proudhon, que será em matéria social o principal mentor de Antero, Eça e Oliveira Martins. A influência de Proudhon combina-se aliás com a de Hegel, de que ele é um dos principais veículos em Portugal. Segundo Hegel, quer o pensamento quer a realidade tendem cada momento a negar-se, a converter o seu estado presente em algo de oposto, que por seu turno se converterá no seu próprio oposto; mas esta negação da negação (síntese) nunca repete o estado inicial do processo (tese) — isso apenas acontece nos aspectos ainda temporariamente estáticos do pensamento ou da realidade, aqueles em que prevalece a validade da lógica formal e matemática; a síntese abrange, compreende tanto o estado inicial de um processo como a sua negação ulterior (antítese) numa unidade que os supera, isto é, que os suprime e ao mesmo tempo os conserva. Por outras palavras: a realidade no seu todo constitui um processo e, mais do que isso, um progresso, através de fases que sucessivamente se digerem; e a Ideia manifesta-se primeiramente como esquema e conjunto de leis a que tem obedecido o progresso geral da natureza, até que, com a humanidade, ela passa a actuar de um modo consciente, passa a autodeterminar-se. O surto das ciências genéticas (astronomia das nebulosas, geologia, paleontologia, embriologia, teoria da transformação das espécies biológicas, linguística histórica, direito histórico, sociologia, etc.), as primeiras sínteses dos compostos orgânicos, as primeiras descobertas da bioquímica, a identificação da energia mecânica, do calor, da luz e do electromagnetismo pelos princípios comuns de termodinâmica — tudo isto sugeria com efeito a unidade material de todos os fenómenos, cujos domínios relativamente diferenciados corresponderiam a frases acumuladas de uma mesma história universal. E a estas concepções do progresso e a outras mais ou menos conexas deu-se então, entre nós, o nome de germanismo, devido ao facto de terem sido em grande parte elaboradas, no plano filosófico, por pensadores alemães, como Herder, Schelling e o próprio Hegel, entre outros.

A importância deste reatamento dos contactos com as literaturas de além-Pirenéus não nos deve fazer esquecer a influência considerável exercida sobre este grupo por algumas das personalidades da primeira geração romântica. Nem Garrett, nem Herculano (que aliás já era *germanista*) perderam junto dela o prestígio que tinham alcançado em gerações anteriores. Herculano, sobretudo, pela *História de Portugal*, por algumas das suas publicações sobre questões públicas e pela atitude de inconformismo que adoptara relativamente ao estado de coisas instaurado pela Regeneração, não apenas conservou a sua irradiação, como viria a ser um dos mestres mais importantes de uma parte da Geração de 70. Não devemos também omi-

tir certas linhas de continuidade que, sobretudo através do associativismo operário, vêm desde os primeiros «socialistas» de inícios da Regeneração, e ainda das obras de Oliveira Marreca e José Félix Henriques Nogueira.

A Questão Coimbrã

O primeiro sinal da renovação literária e ideológica que acabámos de indicar foi dado na Questão Coimbrã, onde se defrontaram os defensores do *statu quo* literário e um grupo de jovens escritores estudantes em Coimbra, mais ou menos entusiasmados pelas leituras e correntes indicadas.

Castilho — aliás um pouco incongruentemente — tornara-se em uma espécie de padrinho oficial de escritores mais novos, tais como Ernesto Biester, Tomás Ribeiro ou Pinheiro Chagas. Como já vimos, constelou-se à sua volta um grupo de admiradores e protegidos («escola do elogio mútuo», dirá Antero), em que o academismo e o formalismo anódino das produções literárias correspondiam coerentemente à hipocrisia das relações humanas, e em que toda a audácia tendia a neutralizar-se. Este grupo trava diversas escaramuças defensivas desde 1862, e sobretudo em 1864-65.

Em 1865, solicitado a apadrinhar com um posfácio o *Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas, Castilho aproveitou a ocasião para, sob a forma de uma *Carta ao editor Antônio Maria Pereira*, inculcar o poeta apadrinhado como candidato mais idóneo à cadeira de Literaturas Modernas no Curso Superior de Letras, e censurar um grupo de jovens de Coimbra, acusando-os de exibicionismo livresco, de obscuridade propositada e de tratarem temas que nada tinham que ver com a poesia. Os escritores mencionados eram Teófilo Braga, autor dos poemas *Visão dos Tempos* e *Tempestades Sonoras* (futuro candidato a essa cadeira de Literatura); Antero de Quental, que então publicara as *Odes Modernas*; e um jovem e verboso deputado, Vieira de Castro, o único aliás que Castilho exceptuava da sua ridicularização, um tanto eufemística, da «escola coimbrã». O desencadeamento da Questão só se compreende se o relacionarmos com uma série de antecedentes que vêm desde a crítica à *Conversação Preambular* elogiativa do *D. Jaime* por Castilho, feita em artigos de Ramalho Ortigão, Pereira de Castro e João de Deus, até uma leitura dos poemas, ainda então inéditos, de Antero e Teófilo a Castilho, que os acolheu com hiperbólica ironia, e, finalmente, até escaramuças jornalísticas entre Pinheiro Chagas, crítico dos «coimbrões», e Germano Meireles, seu apologeta.

Antero de Quental respondeu numa carta aberta a Castilho, que saiu em folheto: *Bom Senso e Bom Gosto*. Nela defendia a independência dos jovens escritores; apontava a gravidade da missão dos poetas na época de grandes transformações em curso, a necessidade de eles serem os arautos do pensamento revolucionário e os representantes do «Ideal»: metia a ridículo a futilidade, a insignificância e o provincianismo da poesia de Castilho. O que sobressai destes textos de Antero é a constante invocação da integridade moral-social. Pouco depois Teófilo Braga solidarizava-se com Antero no folheto *Teocracias Literárias*, 1866. Entretanto, Antero desenvolvia as ideias já expostas na *Carta* a Castilho com o folheto *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, 1865; aí, em termos aliás muito idealistas, reivindicava uma literatura militante dirigida à «Nação verdadeira [...] três milhões de homens que trabalham, suam, produzem», terminando, em apêndice, por uma extensa apreciação da obra de Castilho, redigida em termos que ostentam, e em geral atingem, uma séria ponderação.

Castilho não reagiu publicamente; mas conseguiu a intervenção de amigos seus. Nas intervenções de uma parte e de outra, o problema central levantado por Antero ficou apagado por considerações pessoalistas, mostrando-se alguns dos polemistas impressionados com a irreverência dos jovens em relação aos mestres, sobretudo com a brutalidade das alusões de Antero e de Teófilo à idade e à cegueira física de Castilho. Foi o caso de um folhetinista ecléctico, Ramalho Ortigão, num opúsculo intitulado *A Literatura de Hoje*, 1866, que deu lugar a um duelo do autor com Antero. Camilo Castelo Branco interveio de forma ambígua, a pedido de Castilho, com o opúsculo *Vaidades Irritadas e Irritantes*, 1866. Na realidade, pouco se acrescentou aos dois folhetos de Antero durante os meses que a polémica durou ainda. No entanto um ou dois textos são interessantes pelas suas considerações de ordem estética. Nela intervieram, além de muitos outros (alguns solicitados por Castilho), M. Pinheiro Chagas, Júlio de Castilho, Teixeira de Vasconcelos, José Feliciano de Castilho e Brito Aranha.

O Cenáculo e as Conferências Democráticas

O pequeno grupo coimbrão, de que faziam parte, além de Antero e Teófilo, João Augusto Machado de Faria e Maia, Manuel de Arriaga, futuro presidente da República, Eça de Queirós e outros ainda, veio a encontrar-se de novo em

Lisboa, restaurando a antiga fraternidade académica num *Cenáculo* com sede em casa de um deles. A estes agregaram-se novos elementos. A partir de 1871, Antero de Quental, regressando de viagens a França, América e à ilha de S. Miguel, tornara-se o mentor do grupo, a que se foram juntando, entre outros, Jaime Batalha Reis, futuro professor de Agronomia; Oliveira Martins, um autodidacta, então empregado comercial; Ramalho Ortigão, influenciado pela convivência com o seu ex-aluno Eça de Queirós; Adolfo Coelho, iniciador dos estudos de linguística em Portugal; Augusto Soromenho (ou Seromenho), professor no Curso Superior de Letras; Guilherme de Azevedo; Guerra Junqueiro.

Das discussões no Cenáculo, em que se aliavam a literatura e a boémia, tinham saído de começo obras de pura ficção, como as últimas *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós e os «satânicos» *Poemas de Macadam* atribuídos a um imaginário Carlos Fradique Mendes; a chegada de Antero vem disciplinar as leituras e os interesses e dar um objectivo mais preciso ao grupo. O autor à volta do qual cristaliza a doutrina até então flutuante dos seus componentes é P. J. Proudhon (1809-1865) cuja influência na chamada Geração de 70 se intensifica nesta época. Foi neste círculo que nasceu a iniciativa das *Conferências Democráticas no Casino Lisbonense*.

O projecto das Conferências integra-se num largo, embora vago, plano de reforma da sociedade portuguesa. O programa impresso para anunciar e evidenciar a sua realização, sublinhando que «não pode viver e desenvolver-se um povo isolado das grandes preocupações intelectuais do seu tempo», resume as intenções capitais das conferências nestes ambiciosos termos:

> «Abrir uma tribuna onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século, preocupando-nos sobretudo com a transformação social, moral e política dos povos;
>
> Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada;
>
> Procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa;
>
> Agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna;
>
> Estudar as condições da transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa.»

Para compreender todo o alcance das Conferências, convém notar que se estava então num ano de grandes acontecimentos — 1871, remate da unificação de Itália, queda do II Império francês, guerra franco-prussiana, Comuna de Paris, que dois membros do Cenáculo (Antero e Guilherme de Azevedo) aplaudiram publicamente. No plano interno é o ano em que a Associação Internacional dos Trabalhadores, fundada em 1864, se estende a Portugal, com a cooperação de Antero. O principal promotor em Portugal desta organização, um empregado

da Livraria Bertrand, José Fontana, tem contactos com o Cenáculo, e participa, como organizador administrativo, nas Conferências.

É fácil, desta maneira, compreender a importância que lhe dedicaram as autoridades; o seu encerramento foi imposto pelo ministro do Reino, António José de Ávila, após os ataques de jornais conservadores, que acusavam os conferencistas de intenções subversivas e de serem adeptos da Comuna. A motivação próxima da ordem de encerramento parece ter sido a de impedir a realização de uma conferência que ia pôr em causa a religião católica, constitucionalmente ligada ao Estado.

Das conferências produzidas, salientaram-se as de Antero, Eça de Queirós e Adolfo Coelho.

Antero, além da conferência inaugural, desenvolveu o tema das *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, que eram, segundo ele, três: a reacção religiosa consumada pelo Concílio de Trento; a centralização política realizada pela monarquia absoluta, com a consequente perda das liberdades medievais; um sistema económico de rapina guerreira que, atalhando o desenvolvimento da pequena burguesia, detivera, na Península, a evolução económica de parte da Europa. Antero limitava-se a sistematizar pontos de vista que tinham já sido sustentados em diversas ocasiões por Alexandre Herculano; a sua conferência causou profunda impressão, foi editada em folheto e suscitaria ainda em 1879 uma reflexão correctiva de Oliveira Martins na *História da Civilização Ibérica*.

Sob o título *A Nova Literatura*, Eça de Queirós versou o tema *O Realismo como nova expressão da Arte:* combinando sugestões de Taine e de Proudhon, defendeu uma teoria da arte que a considera condicionada por factores diversos, uns permanentes (o meio, o momento e a raça), outros acidentais ou históricos (ideais directores de cada sociedade); apontou-lhe uma missão social e moralizadora; criticou a literatura romântica por fugir à sua época; e indicou como missão histórica da nova literatura criticar a velha sociedade, abrindo caminho à Revolução — missão proposta à nova escola «realista», que Eça exemplificou na pintura com Courbet (que aliás não conhecia de modo directo) e na literatura com a *Madame Bovary*, de Flaubert. Eça não publicou o seu texto, que se reconstitui pelas notícias jornalísticas e seus posteriores comentários.

Adolfo Coelho, que viria a ser mais tarde o fundador da linguística em Portugal (*Noções Elementares de Língua Portuguesa*, 1880), segue na esteira hegeliana-proudhoniana, ao afirmar que na história «vê-se o espírito apropriar-se incessantemente da consciência de si, isto é, da sua natureza, da sua independência, do seu destino». Propõe a organização de um ensino totalmente científico, baseado na separação da Igreja e do Estado, e defende o desenvolvimento pedagógico das ciências sociais, históricas e filosóficas. Fez também uma cerrada crítica às instituições pedagógicas portuguesas, o que provocou violenta reacção, sobretudo universitária.

Houve ainda uma conferência de Augusto Soromenho, professor do Curso Superior de Letras, sobre *A Moderna Literatura*, que aliás saía fora do pensamento do Cenáculo, pois se empenhava em exaltar o Romantismo à Chateaubriand, e estavam outras preparadas: sobre *Os historiadores críticos de Jesus* (Salomão Sáragga); *O Socialismo* (Batalha Reis); *A República* (Antero de Quental); *A Instrução Primária* (Adolfo Coelho); *Dedução positiva da Ideia Democrática* (Augusto Fuschini). Entre outros conferencistas convidados, contavam-se Teófilo Braga e Oliveira Martins. O encerramento deu-se no dia em que ia realizar-se a

conferência sobre *Os historiadores críticos de Jesus*, onde o autor se propunha tratar dos trabalhos de Renan, com quem colaborara como perito, que era, de estudos hebraicos. Salomão Sáragga dirigirá a importante revista *Os Dois Mundos*, em português (Paris, 1877-81).
O encerramento provocou protestos de alguns jornais e de dois deputados no Parlamento. Herculano associou-se nos termos que já indicámos.

«As Farpas» e RAMALHO ORTIGÃO

No mesmo ano em que decorrem as Conferências do Casino, e orientada no mesmo sentido de crítica geral da sociedade portuguesa, aparece uma publicação mensal redigida por Eça de Queirós e por Ramalho Ortigão — *As Farpas*. Cada número constituía um comentário crítico e satírico aos acontecimentos e instituições, orientado segundo um ideário cuja principal fonte era, então, a obra de Proudhon.

O artigo inicial, redigido por Eça de Queirós, sobre o *Estado Social de Portugal* em 1871, faz um juízo muito demolidor da vida social, económica e política, da religião, da opinião pública, do jornalismo e da literatura. Este artigo importa muito, porque nos dá, como veremos, o travejamento doutrinário da obra de Eça de Queirós desde *O Crime do Padre Amaro* até a *Os Maias*. Sob o aspecto literário, criticava Eça o lirismo tradicional de «pequeninas sensibilidades pequeninamente contadas por pequeninas vozes», onde, de todo o vasto universo, apenas se ouve «o rumor das saias de Elvira»; lirismo convencional e hipócrita, que nem exprime o temperamento do poeta nem satisfaz a tendência da sociedade — e, por cima disso, imoral. Criticava o romance passional, apoteose do adultério, com nefastas consequências na educação feminina, a qual ainda o preocupará em duas *Farpas* de 1872; o teatro, que se limitava a decalcar declamações de obras conhecidas; etc.

Desde a saída de Eça de Queirós para Cuba, em fins de 1872, no início da sua carreira diplomática, Ramalho manteve sozinho as *Farpas*, que continuaram a sair, aliás irregularmente, até 1882, alterando profundamente o seu espírito.

Com efeito, José Duarte **Ramalho Ortigão** (n. no Porto, 1836-11-24 — f. 1915-09-27) vinha da escola romântica do folhetim, como Júlio César Machado, a que por tantos lados se assemelha. Mais velho que Antero e os seus companheiros de Coimbra, fizera-se no Porto crítico literário e folhetinista do *Jornal do Porto*, numa época em que as personalidades literárias dominantes eram Camilo, Soares de Passos, Arnaldo Gama e outros já estudados em capí-

tulo anterior. Quando surgiu a Questão Coimbrã, ainda a sua formação cultural ficava ao nível do primeiro Romantismo português, ocupando nela lugar primacial Chateaubriand e Lamartine; reagiu, por isso, contra os jovens escritores como reagira contra Renan na polémica (precursora da Questão Coimbrã) que a tradução das suas obras para português suscitara em 1863.

Foi pela mão de Eça de Queirós, com quem confeccionou *O Mistério da Estrada de Sintra* (1871) em folhetins no *Diário de Notícias*, que se relacionou com a nova geração literária. Assinalavam-no sua experiência de folhetinista, apuradas nos *Contos Cor-de-Rosa* (1870), onde encontramos lado a lado um certo romantismo sentimental e um certo realismo já camiliano, ora pitorescamente rural, ora de sátira à burguesia lojista portuense, mas também um certo dandismo de ares cosmopolitas e irónicos que se acentuará na sua colaboração das *Farpas*.

Mas sem Eça perderam as *Farpas* o seu mentor. Faltava a Ramalho um ideário definido e o dom da ironia. À direcção de Eça sucede em Ramalho a influência de Teófilo Braga, que o leva a transitar do proudhonismo para o positivismo. As *Farpas* tornam-se mais descritivas, enchem-se de pitoresco regional, e ao mesmo tempo adquirem um tom didáctico: segundo um jeito professoral, que lhe ficara da época em que leccionara num colégio do Porto, e que, depois de uma viagem a Paris, em 1867, ganhara também um certo ar de dandismo voluvelmente enciclopédico, Ramalho multiplica as lições de pedagogia, de higiene, de conduta social, sempre segundo um critério positivista. Colaborou com Teófilo na organização do Centenário de Camões, devendo-se-lhe em grande parte o grande êxito no cortejo em que enfileiraram múltiplos aspectos do conjunto das actividades nacionais. Nesse trabalho seguiu o pendor do seu espírito de artista, deliciado com o colorido das feiras, dos arraiais, do trajo regional, dos lugares pitorescos, das paisagens novas, que enchem tantas páginas, não só das *Farpas*, como dos seus livros de viagens: *Em Paris* (1867), *A Holanda* (1883), *John Bull* (1887); e de *O Culto da Arte em Portugal* (1896); etc. Acentuava-se com a idade as tendências para o turismo europeu, a fruição artística, exibição mundana de *dandy* e conquistador.

A influência de Eça e a de Teófilo Braga não alteram estruturalmente a formação tradicionalista de Ramalho, a qual, combinada com o senso vivo do valor estético do folclore, o leva a interessar-se pela arte popular e a evocar o pitoresco desaparecido dos lugares e horas de infância, a solidez exemplar dos costumes «antigos». Aproximou-se cada vez mais da corte e apoiou a ditadura de João Franco, acompanhando de pleno direito e com plena convicção os representantes da chamada geração de 90, tradicionalistas e «neogarrettistas».

embora, como atlético caminheiro do ar livre, tivesse anteriormente criticado esse novo nacionalismo por o considerar livresco e desenraizado.

Se doutrinariamente Ramalho tem interesse reduzido e a sua obra constitui mais uma reportagem jornalística do Portugal da sua época do que uma verdadeira reflexão interpretativa e crítica da mesma (que se arrogam os romances de Eça de Queirós), o seu estilo ressuma pitoresco e aparenta saúde. À sua prosa falta, sem dúvida, a originalidade imaginativa da de Eça ou da de Garrett, o carácter da de Herculano e a vibração patética da de Oliveira Martins. Exprime um bom senso burguês saudável. O seu poder descritivo daquilo que a gente comum vê, dentro dos padrões estabelecidos e das ideias feitas, é incontestavelmente enérgico; faz lembrar certos pintores do grupo «Silva do Leão», como Silva Porto, de que pessoalmente se aproximou e que, como ele, valorizaram o colorido dos grupos populares ao ar livre.

Convém salientar na sua obra de viagens o volume *A Holanda*, que, além de notáveis páginas descritivas, encerra um entusiástico panegírico das virtudes tipicamente burguesas do povo holandês. Mas os seus entusiasmos folclóricos, a sua propensão didáctica e patriarcal funde-se cada vez mais, e à maneira de certo tradicionalismo hispânico, com gestos de diletante, e a crítica da sua geração à constitucionalista acaba por transformar-se em ideologia integralista de retorno às instituições pré-liberais. Escolheu viver em Paris, depois da proclamação da República.

Um doutrinário: TEÓFILO BRAGA

Ao lado de Antero de Quental, quase da mesma idade e nascido na mesma terra, Ponta Delgada, **Teófilo Braga** (n. 1843-02-24 — f. 1924-01-28) foi um dos primeiros condutores da Geração de 70, e assim aparece desde 1865 na Questão Coimbrã. Pela sua formação mental, é uma das personalidades mais típicas do grupo: nos seus tempos de Coimbra, lendo Michelet, Vico e Vítor Hugo, «a alma repassava-se neste oceano de poesia», segundo a sua própria expressão. *A Légende des Siècles* inspira-lhe uma epopeia da Humanidade em verso — *Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras*, 1864; e a revelação, em Michelet sobretudo, da poesia tradicional encaminha-o no mesmo sentido e ainda na exploração erudita do romanceiro e narrativas populares. Após uma tentativa falhada de ingresso no magistério do Direito, a leccionação na cadeira de Literaturas Modernas do Curso Superior de Letras estabiliza-o definitivamente na história literária.

Até cerca de 1872, a actividade intelectual e prática de Teófilo alinha pela do grupo do Cenáculo. A partir desse ano, desenha-se uma cisão dentro do vago e sincrético movimento republicano-socialista. Antero, proudhoniano, prega a abstenção política da classe operária.

Teófilo Braga fica com aqueles que defendem a primazia dos problemas políticos sobre os sociais e a necessidade da liquidação prévia do regime monárquico: Teófilo entusiasma-se por Comte, e apresenta o jacobino positivismo, na versão de Littré, como base doutrinal do movimento republicano.

Esta oposição tornou-se patente numa polémica entre Antero e Teófilo a propósito da *Teoria da História da Literatura Portuguesa* por este publicada em 1872. Num artigo intitulado *Considerações sobre a Filosofia da História Literária Portuguesa*, Antero criticava o ponto de vista exclusivamente etnológico em que Teófilo se colocava, e sobretudo a sua hipótese que explicava a evolução da literatura portuguesa como resultado da luta entre uma raça moçárabe, nacional e oprimida, e uma aristocracia goda opressora. Antero apontava assim o ponto frágil da teoria literária de Teófilo Braga, toda inspirada na teoria romântica do génio nacional e popular. Teófilo Braga viria a esquecer aquela e outras hipóteses, mas manteve sempre o critério geral segundo o qual, por palavras suas, «cada escritor seria julgado segundo a intuição que teve das fontes tradicionais de que mais ou menos conscientemente se aproximou». À consciência nacional expressa naquelas fontes tradicionais opõe-se constantemente, segundo o seu esquema interpretativo, a repressão exercida por parte de forças estranhas à nacionalidade, especialmente a Igreja e a monarquia centralizada.

Apesar de frequentemente lhe fazer errar o alvo das hipóteses explicativas que ensaiou para numerosos factos da história literária portuguesa, o ponto de vista etnológico aceite por Teófilo Braga permitiu-lhe abordar problemas que antes dele não tinham sido postos, a não ser um pouco por Garrett, especialmente os problemas de fontes folclóricas da literatura portuguesa, versados em obras como *Contos tradicionais do povo português* (1883); *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições* (1885); *História da poesia popular portuguesa* (1902-05); *Romanceiro geral português* (1906) — e, por outro lado, perspectivar com certa largueza problemas como o das origens do teatro vicentino, em *Gil Vicente e as origens do teatro português* (1898), e *A Escola de Gil Vicente e o desenvolvimento do teatro nacional* (1898).

Por outro lado, um intenso labor de investigação erudita, que abrangia não apenas os textos literários, mas ainda certos nexos que os ligavam, os seus autores e algumas condições históricas e culturais ambientes, permitiu-lhe elaborar estudos importantes, que conservam ainda hoje grande parte do interesse, como o *Bocage, sua vida e época literária*, *Os Árcades*, os dois volumes *Garrett*, e outros. Deve salientar-se o seu volume *História do Romantismo em Portugal*, até hoje a melhor vista de conjunto da primeira geração romântica portuguesa, e igualmente a sua vasta *História da Universidade de Coimbra*, em quatro volumes, que é, na realidade, uma síntese da história da cultura em Portugal, tendo como tema central o das instituições pedagógicas.

A campanha teorética e política a que todo este labor está ligado levou-o também a trabalhos de divulgação filosófica como os *Traços gerais da filosofia positiva* (1877), e de doutrinação política, como a *História das ideias republicanas em Portugal* (1880) e as *Soluções positivas da política portuguesa* (1912). A aliança dos dois aspectos da sua actividade — o de historiador literário e o de doutrinador político — revela-se principalmente em *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* (1892).

Através das suas obras literárias e da acção pública que as acompanhou — trabalhos de organização do Partido Republicano Português, preparação do Centenário de Camões, etc. —, Teófilo Braga conseguiu tornar-se o principal representante e orientador ideológico da corrente republicana e do pensamento laico pequeno-burguês que norteava o movimento republicano, o qual, finalmente, o levou à presidência do primeiro Governo da República.

A crítica literária

O sulco deixado pela Geração de 70 na cultura portuguesa foi profundo e duradouro. Além das *Farpas*, um dos seus ecos colectivos mais próximos é a *Revista Ocidental* (dois tomos, 1875), dirigida por Antero e Batalha Reis, com colaboração portuguesa e espanhola. Limitamo-nos aqui a indicar, entre tantos, os críticos que lhe estão muito próximos pela época e pelo meio.

A consagração da escola realista e naturalista (nomes que então geralmente se confundem entre nós) está ligada a uma série de campanhas e de obras doutrinárias, em que se distinguem Alexandre da Conceição (1842-89) e António José da Silva Pinto (1848-1911), ambos os quais sustentaram polémicas bem pouco modelares com Camilo (o que não impediu o último de vir a ser um dos seus melhores amigos), e sobretudo Júlio Lourenço Pinto e Guilherme Moniz Barreto.

Júlio Lourenço Pinto (1842-1907) publicou uma série de artigos na revista *Estudos Livres*, órgão do positivismo em Portugal, dirigido por Teófilo Braga e Teixeira Bastos, os quais depois reuniu num volume intitulado *Estética Naturalista* (1885). Lourenço Pinto recusa-se a distinguir entre realismo e naturalismo (ver *Introdução* a este período), considerando o último como «o termo natural para que evolui a expressão estética». O naturalismo será a arte do futuro, porque a literatura será necessariamente a expressão dos progressos da ciência. Dentro deste esquema é posto o problema da poesia, que, contemporaneamente, Antero chegou, também, a julgar condenada pelo próprio predomínio da mentalidade científica. Segundo Lourenço Pinto, «o grande movimento da ciência moderna, essencialmente evolucionário, dá-nos uma concepção nova da vida, e a arte, que é a expressão mais viva e completa da existência, há-de necessariamente inspirar-se também em manifestações novas do pensamento humano, no modo de ser com que a humanidade e o universo se revelem à observação sob aspectos muito vastos». Dentro desta óptica geral, aborda Lourenço Pinto certos aspectos mais particulares da estética naturalista. Considera como fonte de inspiração do romancista a «vida comum», isto é, corrente ou quotidiana; distingue entre «imaginação» e «fantasia», sendo a primeira a arte de encontrar imagens características e estruturar a efabulação, e a segunda uma simples e inaceitável intromissão do arbitrário e do caprichoso; estuda as vantagens e inconvenientes do método «psicológico» ou introspectivo e do método «fisiológico» (entenda-se: a descrição das emoções através das suas manifestações físicas, tomando por base os estudos dos fisiologistas), recomendando o predomínio equilibrado deste último. Sobre o estilo, nota que «a beleza, o vigor, a originalidade do estilo resultam desta perfeita identificação do autor com o seu assunto»; adverte o escritor contra o abuso do descritivo, aconselhando-o a «precisar o traço característico, só a nota que interessa e tem de servir a imaginação e exprimir a imagem que se pretende evocar». Sobre o problema das relações da arte com a moral (Eça, de acordo com Proudhon, proclamara convictamente a finalidade moral da arte), Lourenço Pinto distingue entre a moral convencional, a que o artista não pode sujeitar-se, e a verdadeira moral, «um anseio para um estado melhor, um impulso da própria arte». Como vemos, a teorização do realismo literário elimina já, com Lourenço Pinto, certos simplismos pelos quais Antero de Quental e o próprio Eça de Queirós (este na sua conferência de 1871) tinham passado.

Guilherme Moniz Barreto (1863-99), nascido em Goa e falecido em Paris, onde viveu alguns anos, colaborador d'*A Província* e d'*O Repórter*, jornais de Oliveira Martins, da *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós, teve a ambição de criar uma crítica literária objectiva e científica, liberta do amadorismo e do impressionismo da tradição folhetinista. Serviu-o nesse esforço, além de uma isenção notável que o levou a criticar Oliveira Martins no próprio jornal por este dirigido, uma preparação filosófica definida. Aceitando as teses de Taine, seu principal mestre (que, no entanto, criticou com penetração), sobre a influência do meio, momento e raça nas obras literárias, as suas análises literárias orientam-se no sentido de caracterizar a psicologia dos autores; são, na realidade, ensaios psicológicos a partir dos dados oferecidos pelos textos literários. O seu alvo é descobrir a «faculdade mestra» do autor e definir o tipo psicológico a que pertence. Assim, num ensaio típico sobre Oliveira Martins, subtitulado como «estudo de psicologia», afirma que «a peça mestra da inteligência do Sr. Oliveira Martins é a imaginação psicológica», inferindo daqui a capacidade para a acção política, em que Oliveira Martins recentemente se lançara. Algumas das suas observações penetrantes vieram a ser retomadas por críticos posteriores, como a que se refere a Guerra Junqueiro: «Quando se procura a fórmula do espírito de Guerra Junqueiro, acha-se que ele é muito mais orador que poeta e que tem muito mais eloquência que imaginação».

SAMPAIO BRUNO

Em informação teórica, vastidão de leituras portuguesas e estrangeiras, perspicácia, **José Pereira de Sampaio (Bruno)** (que adiante focaremos como doutrinário, em geral) nada fica, geralmente, a dever aos críticos mais notáveis do tempo: Luciano Cordeiro, Silva Pinto, Alexandre da Conceição, Moniz Barreto, Lourenço Pinto. É pena que os seus ensaios críticos sobre *A Geração Nova* (1886) apenas focassem a ficção em prosa, embora em muitos pontos os possamos completar com digressões contidas noutros volumes e com estudos isolados. Não apenas as referências contidas neste livro nos dão muitos elos hoje esquecidos na evolução do romance português oitocentista, como certas análises se antecipam às da crítica nossa contemporânea. Dir-se-ia, muitas vezes, que a sensibilidade literária de Bruno se adiantou, nalguns casos, aos seus esquemas doutrinários posteriores, naquilo que terão de válido, isto é, naquilo em que eles reagem a uma anterior insuficiência doutrinária. Assim, não se pode ler a análise que em 1885 fez aos contos de Edgar Poe, em oposição ao fantástico, que julga menos perturbante, de Hoffmann, sem pensar que Bruno mais tarde aproximará o rigor científico e o esoterismo. E há um enorme desnível entre a explicação biográfica, toda em moldes teofilescos, que dá para a génese do romance queirosiano, e a sua precursora análise estilística, e por vezes técnica e ideológica, desse mesmo romance.

A teoria de Bruno quanto ao realismo-naturalista vem exposta de um modo sistemático na sua conclusão ao estudo de toda a história geral e portuguesa da ficção em prosa em *A Geração Nova*. Essa teoria fundamenta-se filosoficamente na rejeição da tese de Kant segundo a qual a análise científica do belo seria impossível e o juízo estético irredutível a conceitos. Bruno aceita, com Hegel, a possibilidade de uma ciência do belo, embora uma

ciência meramente histórica e empírica, em constante formação. O espírito científico adequado aos problemas artísticos não consistiria em fazer «arte científica». A despeito das pretensões naturalistas, «o romance tem, portanto, de continuar a ser romance; e a sua crítica final deve ultimar-se, como em todas as obras de arte, numa questão de gosto». A esfera do gosto estaria sempre em relativa independência da esfera das ciências, não podendo tolerar-se hibridismos como a poesia científica e o romance-monografia: «O devaneio poético repousa sobre elementos cognitivos, mas não são eles, por si, que o classificam». O belo não se define, experimenta-se: «O problema do belo na arte é um problema concreto» e a «marcha histórica não nos autoriza ainda a constituir a estética, fechando-a num corpo doutrinal». Donde se conclui que a construção da estética normativa deve acompanhar o próprio desenvolvimento histórico e humano da arte, constituindo, contudo, não o exercício de um dom psicológico absolutamente isolável (o senso kantiano do gosto e da finalidade), mas um momento, o momento estético de cada passo do progresso humano. Por seu turno, esse momento não se confundiria com o momento de reflexão moral e política, embora com ele se relacionasse intimamente: «A justiça (objecta Bruno ao normativismo obsessivo de Teófilo) tem de ser a atmosfera do livro, não a sua trama; é, ali, um corolário, nunca um teorema».

Alicerçado nestes princípios teóricos e metodológicos, Bruno estuda o surto e desenvolvimento do romance realista. Não o seguiremos de perto. A sua explicação detém-se, sociologicamente, na altura da vitória da burguesia liberal, e a génese imediata do naturalismo reduzir-se-ia a uma abstracta reacção contra os exageros românticos e a uma influência dos progressos científicos, nomeadamente do determinismo físico-químico generalizado à biologia e, daí, à hereditariedade e à psicologia humanas. No entanto, a análise da própria estética naturalista conduzirá o pensador a um enraizamento histórico bem mais interessante dessa escola literária.

Bruno opõe-se à crítica superficial da época (como a de Pinheiro Chagas): o naturalismo não é pornográfico; a sua tendência pormenorizante não infringe as necessidades de perspectivação e composição ficcionista; o estilo naturalista não é mais propenso que o clássico ou o romântico para o cliché, a banalidade. Mas já critica a estreiteza do determinismo físico-químico e ecológico dos naturalistas: «Quando a psicologia morosamente se constitui, a pretensão de Zola [a uma química psicológica] tem muito de prematuro».

Mais notável é ainda o exame que dedica à pretensão de impersonalidade realista, que decorre desse determinismo mecânico. Tal pretensão representaria um progresso em relação ao romantismo, na medida em que eliminava a constante e ostensiva intervenção opinante dos autores na obra; mas a afectividade e, no fim de contas, a doutrinação seriam inevitáveis; a objectividade é, em rigor, impossível: «materialmente, os nossos idiomas recusam-se»; impossível narrar sem valorizar. O que era necessário era que a valorização, a irredutível intervenção do autor se tornasse inerente à sua técnica literária, à sua composição e estilo (como Bruno noutro passo mostra acontecer com Eça de Queirós).

Bruno aprova a preferência do naturalismo pela contemporaneidade: «O carácter contemporâneo da acção da novela compreende-se que seja fatal, desde que se trate de desfibrar a alma nos seus tecidos profundos». As reconstituições histórico-psicológicas merecem-lhe ironias. Mas contesta que a mediocridade das personagens seja «requisito indispensável». O romance «não dispensa a vida», e a vida é, pensa ele, normalmente acidentada e apaixonada, mesmo que se não dê por isso. A análise penetrante dos costumes, da própria trivialidade, exigia caracteres — nada mais representativo de um momento histórico ou de um meio social do

que uma autêntica personalidade. «A literatura vive da excepção», da excepção que é a experiência crucial. «A figura tem de se destacar, para que se veja». Da falta de caracteres «provém essa grande imperfeição lógica», quer dizer, planeada segundo uma lógica formal e não dialéctica: «O homem-homem não marcha direito; conforme registou, na sua fórmula eterna, Montaigne, ele é ondulante e diverso».

E, deste modo, Bruno, que tão superficialmente apresentara a formação histórica do romance naturalista, acaba por vê-la mais a sério. O naturalismo corresponderia a uma análise ainda insatisfatória da realidade humana, porque incapaz de profunda síntese valorativa. Se os valores estéticos e morais do classicismo eram abstractos, o naturalismo carecia de uma vivência de valores subsistentes, por corresponder a uma época de crise. Vítor Hugo e Balzac haviam dado uma síntese valorativa da vida burguesa, mas o operariado não podia ser caracterizado, à Zola, pelo simples facto de que «quatro mil Coupeaus acabam pelo *delirium tremens*». E Bruno encontra ainda outra fórmula feliz para rematar o seu juízo sobre o naturalismo. A natureza objectiva, diz ele, é para a arte «o seu ponto de partida, não o da chegada. Doutro modo, como explicar a música? O que seria a aplicação da fórmula naturalista a esta arte? Equivaleria, evidentemente, a, na estereotipação da natureza, retrogradar para as rítmicas onomatopeias». Firmemente assente na realidade humana, a arte figuraria, contudo, como um dos momentos da sua transformação. E o naturalismo não passaria de um momento na profunda revalorização ou transfiguração futura que Bruno, em 1885, não julga possível adivinhar. Há ainda comentários e juízos sobre diversos autores estrangeiros, quer doutrinários, quer ficcionistas como Galdós e Dostoievski, nas suas *Notas do Exílio* — 1891-93 (reedição 1986).

Bibliografia

Sobre o conjunto do grupo

- A bibliografia da Questão Coimbrã está registada no *Dicionário Bibliográfico* de Inocêncio, vol. VIII.
- *Bom Senso e Bom Gosto (Questão Coimbrã)*, 4 vols., «Portugália», Lisboa, 1966-68-69-70, recolha das 44 peças integrais da polémica e ainda de numerosos textos adicionais, notas, bibliografia e extenso índice por Maria José Marinho, com introd. de Alberto Ferreira, reed. 4 vols., IN-CM, 1985--87, reed. 1989 (Obra fundamental de consulta, a introdução de Alberto Ferreira é retomada e actualizada no seu posterior vol. *Perspectiva do Romantismo Português*, Edições 70, Lisboa, 1971.) Dos mesmos organizadores: *Antologia de Textos da Questão Coimbrã*, Moraes, 1980.
- Ver os testemunhos insertos em *Antero de Quental — In Memoriam*, Porto, 1896
- Reis, Batalha: Introdução às *Prosas Bárbaras* de Eça de Queirós, 1903, corrigida na ed. de 1922 e assim incluída em E. de Queirós e J. Batalha Reis, *Cartas e Recordações do seu Convívio*, apres. por Beatriz C. Batalha Reis, Lello, 1966.
- Braga, Teófilo: *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, 2 vols., 1892.
- Fuschini, Augusto: *Liquidações Políticas*, 1896 e *O Presente e o Futuro de Portugal*, 1899 (livros de memórias e análise)
- Paxeco, Fra. *A Escola de Coimbra e a dissolução do Romantismo*, Lisboa, 1917 (numa perspectiva teofiliana)
- Figueiredo, Fidelino de. *História da Literatura Realista*, 2.ª ed., Lisboa, 1924.
- Salgado Júnior, António: *As Conferências do Casino*, Lisboa, 1930
- Monteiro, Gomes. *Vencidos da Vida*, 1944
- Torres, Flausino: *Notas acerca da Geração de 70*, col. «Portugália», Lisboa, 1967
- Nogueira, César: *Notas para a História do Socialismo em Portugal (1871-1910)*, 1.º vol., col. «Portugália», 1964 (memórias de velho militante)
- Lopes, Óscar: *Antero de Quental — Vida e Legado de uma Utopia*, Caminho, Lisboa, 1983, *Oliveira Martins e as contradições da Geração de 70*, in *Álbum de Família — Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*, Caminho, Lisboa, 1984
- Número especial de *O Tempo e o Modo* sobre temas do séc. XIX, 36, Março 1966. O estudo de Joel Serrão, aí incluído, de *Sondagem cultural à sociedade portuguesa de cerca de 1870*, encontra-se também no seu vol. *Temas de Cultura Portuguesa*, II, Lisboa, 1965
- Carvalho, Joaquim de: capítulo da *História do Regime Republicano em Portugal* sobre a formação da doutrina do Partido Republicano
- O vol. *Vencidos da Vida*, ciclo de conferências promovidas por «O Século», Lisboa, 1941, contém conferências, de valor muito desigual, sobre várias personalidades desta geração, da autoria de Vieira de Almeida, Costa Pimpão, Paiva Boléo, Manuel Múrias, Feliciano Ramos, Reynaldo dos Santos, João de Barros, Damião Peres e Matos Sequeira.
- Nemésio, Vitorino/Lourenço, Eduardo/Girodon, J./Gilbert, A./Martins, Coimbra: *Regards sur la Génération de 1870*, ed. Fundação C. Gulbenkian, Paris, 1971, ver ainda o guia da exposição bibliográfica ligada a esta série de conferências: *La Génération de 70. Époque Chefs de File*, Centro Cultural Português, Paris, 1971.

- Oliveira, César: *O Socialismo em Portugal (1850-1900)*, Afrontamento, Porto, 1973; *A Comuna de Paris e os Socialistas Portugueses* (selec. de textos, com introd. e notas), Brasília Editora, Porto, 1971
- Alves, Ana Maria: *Portugal e a Comuna de Paris*, Estampa, Lisboa, 1971.
- Sá, Vítor de: *A Crise do Liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal*, 2.ª ed., Lisboa, 1974, *Formação do Movimento Operário Português*, Coimbra, 1978
- Martins, António Coimbra. *De Castilho a Pessoa. Achegas para uma poética histórica portuguesa*, in «Bulletin des Etudes Portugaises», *nouvelle série*, 30, 1969
- Pacheco, Manuel António de Moura: *Influências de Hippolyte Taine no Pensamento Estético Português*, Porto, 1969
- França, José-Augusto: *O Romantismo em Portugal*, vols. 4, 5, 6, Livros Horizonte, s/d, *As «Conferências do Casino» no Parlamento*, Horizonte, Lisboa
- Rodrigues, Jacinto: *Perspectivas sobre a Comuna e a 1.ª Internacional em Portugal* (com antologia de textos e testemunhos)
- Aspectos da reacção católica conservadora às correntes socialistas são historicamente enquadrados por Policarpo, João Francisco de Almeida: *O Pensamento Social do Grupo Católico de «A Palavra» (1872-1913)*, I, Centro de História da Sociedade e da Cultura da Univ. de Coimbra, 1977
- Machado, Manuel: *A Geração de 70 — Uma Revolução Cultural e Literária*, ICALP, 1977.
- Catroga, Fernanda. *A Militância Laica e a Descristianização da Morte em Portugal (1865-1911)*, 2 vols., Coimbra, 1988, *O Republicanismo em Portugal, da Formação ao 5 de Outubro de 1910*, 2 vols., Fac. de Letras, Coimbra, 1991
- Medina, João: *As Conferências do Casino e o Socialismo em Portugal*, Dom Quixote, Lisboa, 1984 (fundamentalmente, uma antologia de textos doutrinários e documentais, com bibliografia crítica e apresentação histórica)
- *Utopie et Socialisme au Portugal au XIXe siècle, Exposition Bibliographique et Iconographique — Colloque*, Fund. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1979
- Pires, A. Machado: *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Univ. dos Açores, Ponta Delgada, 1980, 2.ª edição Vega, Lisboa, 1992.
- Simões, João Gaspar: *A Geração de 70 — alguns tópicos para a sua história*, col. «Cadernos Culturais», 1983.
- Delille, M. Manuela Gouveia. *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, IN-CM, 1984.
- Serrão, Joel: *O Primeiro Fradique Mendes*, Livros Horizonte, 1985 (convergências e divergências entre os autores do heterónimo colectivo Fradique: Antero, Eça, Batalha Reis; contém e comenta poesias atribuídas, ou atribuíveis, a Fradique e extensa bibliografia).
- Saraiva, António José: *A Tertúlia Ocidental*, Gradiva, Lisboa, 1990.
- Teixeira, António Braz: *Caminhos e Figuras da Filosofia do Direito Luso-Brasileiro, 1991*.
- Está publicada a *Obra Completa* de José Félix Henriques Nogueira, com marginália, bibliografia, apêndice documental e notas de António Carlos Leal da Silva, IN-CM, 3 tomos, 1976.

Sobre RAMALHO ORTIGÃO

1. Obras

- *As Farpas* saíram em 4 séries, de 1871 a 1888, entretanto (na parte de Ramalho), foram reeditadas de 1887 a 1891 em tomos subordinados aos títulos. I, *A vida provincial*; II, *As epístolas*; III, *Os indivíduos*; IV, *O Parlamento*; V, *A religião e a arte*; VI, *A sociedade*; VII, *A Capital*; VIII e IX, *O movimento literário e artístico*; X e XI, *Aspectos vários*. Em 1917 publicou-se postumamente um vol de *Últimas Farpas*, saídas entre 1911-14 (A parte de Eça de Queirós está reunida em *Uma Campanha Alegre*, 2 vols.). Terc ed. 1926. Ed integral 15 vols, 1942-46, Lisboa. Em 1944-49, ed. integral, incluindo texto da 1.ª ed em cadernos mas excluídos da ed de 1887-91, e completada por 2 vols. de *Farpas Esquecidas*, 1946-47 Reed. 1989, Lisboa. *Últimas Farpas*, s/d, Bertrand, 2 eds O texto original dos folhetos foi sensivelmente alterado nas edições em volumes.
- *Literatura de Hoje*, Porto, 1866.
- *Em Paris*, Porto, 1868, 2.ª ed 1924
- *Contos cor-de-rosa*, Lisboa, 1870; *Contos e Páginas Diversas*, Lisboa, 1945
- *Banhos de Caldas e Águas Minerais*, Porto, 1875
- *As Praias de Portugal*, Porto, 1876, rev e ampliada em sucessivas edições.
- *Notas de Viagem*, Rio de Janeiro, 1878.
- *Pela terra alheia. Notas de Viagem*, 1878-80.
- *Teófilo Braga, esboço biográfico*, Lisboa, 1879
- *A lei da instrução secundária da Câmara dos Deputados de Portugal*, Rio, 1883
- *A Holanda*, Porto, 1885, 7.ª ed. 1924, Lisboa.
- *John Bull*, Porto, 1887
- *El-Rei D Carlos, o Martirizado*, Lisboa, 1896.
- *O Culto da Arte em Portugal*, Lisboa, 1908, *Arte Portuguesa*, 3 vols, 1943-47, Lisboa.
- *Figuras e Questões Sociais*, Lisboa, 1943-45
- *Quatro grandes figuras literárias* (póstumo), Lisboa, 1924.
- *Costumes e Perfis*, Lisboa, 1944
- *Crónicas Portuenses*, Lisboa, 1944
- *Correio de Hoje*, 2 vols, Lisboa, 1948
- *Folhas Soltas*, Lisboa, 1942.
- *Pela Terra Alheia*, 2 vols., 1949. O editor é a Livr. Clássica Editora, Lisboa.
- Há uma ed lisboeta recente das *Obras Completas*, que abrange alguns vols. de inéditos e dispersos, bem como *Primeiras Prosas (1859-1875)*, 1945 Da numerosa correspondência legada foi editada uma antologia das *Cartas a Emília*, sua mulher, selec. e com introdução, comentários e notas muito informativas de Beatriz Benini, Bibl. Nac., 1993.

2. Estudos e antologias

- João de Barros, na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol 4.º; Luís da Câmara Reys, na *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*. Antologia organizada e apresentada por este autor na série *As Questões morais e sociais na literatura*, Lisboa, cadernos da «Seara Nova»

- *Ramalho Ortigão*, antologia org. e prefaciada por Rodrigues Carvalheiro, Panorama, 1959, reed 1960
- Carvalheiro, Rodrigues: *A Evolução Espiritual de Ramalho*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1962.
- Coelho, Nelly Novaes *Ramalho Ortigão· o Homem e o Escritor*, in «Revista do Livro», vol. 5, 1964.
- Carvalho, Fausto Lopo de· *A actualidade do pensamento de Ramalho Ortigão*, ed. Cor, Lisboa, 1971
- Oliveira, Maria João Lello Ortigão de· *O Essencial sobre Ramalho Ortigão*, IN-CM, 1989
- *As Farpas Escolhidas*, selecção e intr de Ernesto Rodrigues, Ulisseia, 1991
- Ver também o pref de Augusto de Castro à edição de 1942-46 das *Farpas*.
- O n.º 129/130 de «Colóquio/Letras», Julho-Dezembro 1993, contém um extratexto de Maria João Ortigão de Oliveira, *O Paraíso Invisível*, que versa a relação de R. Ortigão com Sarah Bernhardt.

Sobre outros doutrinários

- As principais obras de Teófilo Braga vão indicadas no texto Ver *Quarenta anos de vida literária. Autobiografia mental de um pensador isolado*, Lisboa, 1902, que contém documentos e epistolografia. Há sobre este autor um *In Memoriam*, Lisboa, 1943, com vários estudos e documentação; e dois estudos importantes, um de A. do Prado Coelho, Lisboa, 1921, outro de Joaquim de Carvalho na *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, Lisboa, 1950. Antologia seleccionada e prefaciada por A. do Prado Coelho, na col *As melhores páginas da literatura portuguesa*, Lisboa, 1943.
- Catroga, Fernando de Almeida: *Os Inícios do Positivismo em Portugal — o seu significado político--social*, sep «Revista da História das Ideias», vol. I, Coimbra, 1977, e *Problema Político em Antero de Quental — Um confronto com Oliveira Martins*, sep da «Rev de Hist. das Ideias», III, 1981, 341-521
- Moniz Barreto publicou em vida um único vol. — *Oliveira Martins, estudo de psicologia*, Lisboa, 1887 —, encontrando-se o resto da sua obra dispersa em jornais portugueses e brasileiros. Alguma desta colaboração foi reunida no vol *Ensaios de Crítica*, 1944, com pref de Vitorino Nemésio O ensaio sobre a *Literatura Portuguesa no século XIX*, vindo a lume na *Revista de Portugal*, encontra-se editado nos cadernos *Inquérito*, 2.ª ed , 1962; na mesma editorial, o estudo sobre *Oliveira Martins*, 1962. Ver ainda *Novos Ensaios*, edições «Tempo», Lisboa, 1962, e *Estudos Dispersos*, reunidos e anotados por Castelo Branco Chaves, col. «Portugália», 1963. Há sobre este autor um estudo de Mário Sacramento na *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*.
- Acerca de Sampaio Bruno, ver, além da bibliografia que se indicará no capítulo seguinte, Lopes, Óscar· *Bruno e o Naturalismo*, e outros artigos insertos em «O Comércio do Porto», 1957-01-15, no suplemento de homenagem ao escritor portuense, incluído na colectânea *Estrada Larga*. 3.º vol., Porto, s/d, e em *Modo de Ler*, Porto, 1969; Marinho, José *Sampaio Bruno* in «Perspectivas da Literatura Portuguesa do Século XIV», dir por J Gaspar Simões, vol. I, Lisboa, s/d; Soveral, Eduardo Abranches de· *Introdução ao Pensamento de Sampaio Bruno*, in «Rev. Port. de Filosofia», 3/4, 1986, Morujão, A.· *O Itinerário de Sampaio Bruno*, in «Rev Port. de Filosofia», Julho/Dezembro, 1987; Varela, Maria Helena. *«Sofia», a «Profecia» na Filosofia de Sampaio Bruno*, Biblioteca Púb. Mun do Porto, 1990 (com extensa bibliografia). Gama, Manuel: *O Pensamento de Sampaio Bruno*, IN-CM, 1994.
- Pires, António Machado: *Teoria do Romance Naturalista Português*, «Colóquio/Letras», 31, Maio 1976, pp. 59-70

Capítulo VIII

ANTERO DE QUENTAL

Antero de Quental aparece-nos como o principal mentor da Geração de 70 nas suas origens, e simultaneamente como poeta, polemista, doutrinário e testemunha epistolográfica. Mas, ao longo da sua evolução, a sua poesia e o seu pensamento traduzem de forma paradigmática um drama pessoal (e geracional) que resulta, entre outras coisas, de um desajustamento entre certa filosofia progressista e humanitarista europeia dos anos 50 e 60 e a situação histórica, sobretudo nas condições sociais portuguesas. Daqui resultou a biografia espiritual talvez mais dramática da literatura portuguesa, de que os textos doutrinais, numerosas cartas e os poemas assinalam a evolução.

Biografia e drama espiritual de Antero (Antero Tarquínio de Quental, n. Ponta Delgada, 1842-04-18 — f. 1891-09-11)

Apoiado, talvez, pela educação materna, que se manteve prevalecente até finais da adolescência e ainda em seguida iria perdurar de um modo menos visível, houve sempre nele um fundo de religiosidade tradicional, condizente com o velho morgadio açoriano que herdou e constituiu a estável, embora modesta, base material da sua vida; entre os seus antepassados conta-se pelo menos um asceta, o padre Bartolomeu do Quental, organizador, como vimos, da Congregação do Oratório no nosso país. Um dos mais veementes apelos do seu temperamento, quer na fase inicial quer na fase final da sua vida literária, foi o da santidade mística, que se transmudou, durante a fase mais intensa e combativa, numa devoção dramática, pela

voluntariedade externa e interna, a um sentido democrático-social de vida, sentido todo imanente a uma concepção evolucionista do mundo físico e da sociedade humana. Tal combatividade progressista existia também na tradição familiar, pois um dos avós, companheiro de Bocage, sofrera perseguições e prisões absolutistas e fora mais tarde deputado às Constituintes; e, além de um primo, o próprio pai vivera no exílio, donde regressara com os 7500 bravos de Mindelo.

Em 1858, com 16 anos, inscreve-se na Universidade, depois de três anos de estudos preparatórios em Coimbra; data do ano seguinte a sua primeira poesia mencionada, feita sob inspiração de um poema religioso de Herculano que já o impressionara desde os 10 anos. Herculano será um dos mais importantes mentores da sua carreira; nas cartas que durante anos escreverá a Oliveira Martins, as expressões sinónimas «o Herculano», «o Velho», «o Mestre» soam com insistência e num tom de simpatia e intimidade filial. Mas nos primeiros tempos universitários não é ainda a filosofia da história portuguesa que o interessa; é o sentido (herculaniano) de uma grandeza imensurável para além da vida comum, a transfiguração da paisagem a um sopro tempestuoso do Eterno que bafeja no Homem uma correspondente grandeza de atitudes morais. Este senso da grandeza cósmica e moral vazar-se-á, vê-lo-emos, em moldes hegelianos e humanitaristas. Mas, para já, e no prolongamento da sua educação tradicionalista, abrem-lhe caminho à admiração e imitação em verso de Lamartine e de certos poemas do romantismo português nos anos 50, como *O Firmamento*, de Soares de Passos.

Entretanto, ao longo de um aproveitamento escolar sem nada digno de nota até à formatura, evolui desde contestações meramente *praxistas* de um temperamento irrequieto, pelas quais chegou a ser castigado, a atitudes cada vez mais significativamente combativas. Dentro de um numeroso grupo estudantil a que pertence, a *Traça*, organizou uma espécie de directório, a *Sociedade do Raio*, para orientar um movimento contra o foro académico e um reitor que o personificava; numa sessão destinada a homenagear o príncipe herdeiro da Itália, saúda-o, em nome da Academia, não como representante da Casa de Sabóia, mas como filho de um dos libertadores da sua pátria, amigo de Garibaldi; e para reagir contra certas medidas de repressão aos movimentos académicos, promove em 1864 a famosa «Rolinada», protesto de grande parte da *Briosa* sob a forma de um êxodo para o Porto, «berço da liberdade portuguesa». No campo ideológico e especialmente literário, esta evolução coincide com manifestações de entusiasmo em torno das lutas progressistas europeias: movimentos de emancipação e unificação nacional como os da Polónia e da Itália, a resistência crescente a Napoleão III, cujo mais célebre arauto, Vítor Hugo, já encontrara ecos portugueses, especialmente em Mendes Leal, nos poemas motivados pelo caso da barca «Charles et George», que Antero declamou numa reunião, e em certos esquecidos poetas portuenses, que parecem tê-lo influenciado quando da «Rolinada». Sob o ponto de vista formal, foi então decisiva a convivência com João de Deus, que, segundo afirma, lhe teria revelado «o soneto como ele é, como deve ser».

«Varrida num instante» a sua educação tradicionalista, como dirá mais tarde numa carta autobiográfica ao seu tradutor alemão W. Storck, passou, como outros companheiros, por um ideário irreligioso, liberal-tolerantista, do Progresso, provavelmente inspirado por Vítor Hugo e Pelletan, panfletário e inimigo ideológico do Segundo Império, cujas concepções esquematicamente racionalistas acerca da morte da música e da poesia ainda conservará mais tarde, mas que entretanto aborrecerá tanto como ao positivismo seu afim; e, quanto aos problemas portugueses, parece ter então feito caminho do municipalismo e antiultramontanismo de

Herculano até às doutrinas de Henriques Nogueira, que o abeiram de Proudhon. Mas as poesias que escreve até 1864 e hoje figuram, quer na primeira edição dos *Sonetos*, 1861, e na *Beatrice*, 1863, quer nas *Primaveras Românticas*, só editadas em 1875, e nas três edições sucessivamente aumentadas e póstumas de *Raios de Extinta Luz*, documentam, como veremos adiante, uma grande multiplicidade de ideias e preocupações desde cerca dos seus 20 anos.

Quando, por fins de 1863, conclui as *Odes Modernas*, que apenas serão publicadas em 1865, depois da sua formatura em Direito, Antero assimilara aquele conjunto de influências atrás apontadas na sua geração. A atitude doutrinária deste livro contrasta com a da anterior poesia portuguesa, incluindo a do Romantismo humanitarista e protestativo até então conhecido, apresentando-se como bem explicitamente revolucionária. Com efeito, das *Odes* está banido o sentimentalismo erótico, a religiosidade lírica lamartiniana pretextada na paisagem — a favor, não de uma vaga compaixão social, mas de um corpo de doutrina; ao cristianismo dos primeiros românticos opõe-se um panteísmo em que, sob a inspiração de Michelet (ecoando Vico e Herder, e completado por Proudhon e pela *Vida de Jesus* de Renan, 1863, tradução portuguesa 1864), os mitos e religiões, incluindo a de Cristo, aparecem como fases poéticas ultrapassadas na vasta epopeia da Humanidade, fases em que ela ainda não dominava a fatalidade das leis naturais para, controlando-as, instaurar a lei da sua própria liberdade. Esta lei da liberdade era a da Justiça demandada pela Revolução proudhoniana, e era a Ideia hegeliana, que, não deixando de ser transcendente e eterna, se fizera, contudo, também imanente à evolução natural, depois à história inconsciente e, por fim, imanente à própria consciência dos homens. Deve frisar-se que exposições francesas do hegelianismo lançam então raízes inextirpáveis em Antero. Ele nunca deixará de ver a realidade como o desenvolvimento da Ideia, ou plano imanente, através da autonegação evolutiva por *tese*, *antítese* e *síntese*, que, segundo Proudhon, corresponderiam a séries qualitativamente diferentes de fenómenos. Segundo este idealismo objectivo que ele abraça, a história realiza a Ideia, e um papel decisivo cabe aos mentores intelectuais, «reveladores santos da Ideia», os seus semeadores no «campo» ou «chão» fecundo da Humanidade.

Mas durante todo o período mais combativo de Antero, o de 1863-75, aquele em que domina a tendência designada por António Sérgio como *apolínea* ou *diurna* (em oposição à tendência *romântica* ou *nocturna*, sempre aliás coexistente com essoutra), o seu hegelianismo apresenta já ambiguidades prenunciadoras de atitudes posteriores. De facto, o hegelianismo anteriano foi bebido, não directamente, mas em expositores ou intérpretes como Vera, Rémusat e o próprio Proudhon. É provavelmente de Vera que Antero deriva a acentuação daquilo que na Ideia de Hegel ainda há de virtualmente teológico: o seu carácter, no fundo deísta, de «universal espírito», imanente à natureza e à história, e cuja realização seria, portanto, não (como em Hegel) a das leis objectivas, naturais (depois concebidas pelo espírito humano e estatizadas), e sim este mesmo espírito humano, verdadeiro templo da Justiça proudhoniana, co-eterna, por assim dizer, à Ideia; mas, em muitos seus textos, ocorrem, quer a concepção tradicional de um Deus transcendente, quer a da sua pura imanência ao Homem como impulso para um Absoluto ou um Bem moral (pensamento típico de E. Vacherot). Por outro lado, ao longo da sua evolução de 1865 a 1890, Antero, ora, na sequência de uma esquemática concepção iluminista (que, por Vico, chega a Hegel e Pelletan), profetiza o fim próximo da poesia, pretenso resíduo da mentalidade primitiva, e da música, pretensamente solidária do individualismo romântico; ora faz a contraditória e bem pouco hegeliana reivindicação de um papel independente para o sentimento subjectivo, como absolutamente irredu-

tível a conceito; ora exalta o extremismo irreconciliável da tese e da antítese, de cuja luta sem quartel, unicamente, viria o progresso (justificando a esse título a encíclica antiliberal *Quanta Cura*); ora, proudhonianamente, parece conceber a síntese como sendo a conciliação das contradições fundamentais, em vez de ver nela a negação directa da última negação consumada numa sequência de negações sucessivas. Veremos adiante, a propósito da poesia, as implicações literariamente mais concretizadas dos conflitos ideológicos de Antero.

Já no capítulo anterior nos referimos à Questão Coimbrã e às *Conferências Democráticas*, em que Antero desempenhou o papel de protagonista. Registemos aqui apenas, para evidenciar os conflitos através dos quais se vai processando o seu drama espiritual, que, depois de concluído o curso e travada a batalha de seis meses do *Bom Senso e Bom Gosto*, cujo melhor e ainda hoje mais vivo documento foi o seu folheto sobre *A Dignidade das Letras e as Literaturas Oficiais*, depois de disperso o seu curso coimbrão, o jovem poeta e polemista regressa por um tempo ao solar açoriano e estremece com este sentimento, esta «coisa nova: a consciência de proprietário»; e que, pouco depois, em seguida a um breve tirocínio numa tipografia lisboeta, vai a Paris, para passar pela experiência dura de operário tipógrafo (1866-68). Cedo, porém, se malogra o esforço heróico da adaptação do filho-família micaelense a um trabalho e a um ambiente para que não estava intimamente preparado. Há então um regresso desalentado e secreto à quinta minhota do amigo Alberto Sampaio, depois a Ponta Delgada, uma viagem à América. Até que, instalando-se em Lisboa, no ambiente exaltado de uma crise dinástica espanhola, da queda de Napoleão III, da Comuna de Paris, rodeado por velhos companheiros coimbrãos e outros moços abertos às novas luzes, surge aquilo a que, por analogia com um grupo do romantismo progressista francês, se chamou, depois, o *Cenáculo*, organizador das *Conferências Democráticas*.

Visto terem sido atrás versados, em capítulo à parte, as origens, as intenções, o desenrolar e a suspensão das *Conferências*, limitemo-nos a salientar aqui a filiação herculaniana da tese de Antero sobre quais teriam sido as *Causas da decadência dos povos peninsulares*: a Contra-Reforma, o absolutismo régio e a expansão ultramarina, que é como quem fala numa só causa complexiva, a estrutura antidemocrática das nações ibéricas desde meados do século XV com vista à conquista e exploração de terras no além-mar. Esta filosofia da história peninsular já, porém, aponta, como remédio, não a proposta municipalista pequeno-burguesa e basicamente agrária de Herculano, mas a utopia proudhoniana de um princípio federalista, que se estenderia desde um largo campo político (federação livre de repúblicas peninsulares) até à organização económica (federações de associações dos produtores). Contudo, Antero sentia-se discípulo do grande historiador, inclusivamente da sua liberalização romântica do Cristianismo, ao reivindicar, por seu turno, nas *Odes*, que «a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno». E do mesmo modo que o Mestre participara sempre nas lutas decisivas da sua geração, Antero, não apenas colabora na imprensa republicana sindicalista e publica opúsculos de propaganda para as organizações operárias, como, ligado a José Fontana, empregado livreiro, organiza a secção portuguesa da Associação Internacional dos Trabalhadores (1872) e concorre mais tarde às urnas como candidato do Partido Socialista, fundado em 1876. É de notar que Antero e Fontana não aderem no fundo à linha marxista, prevalecente na I Internacional entre 1872 e a sua extinção em 1876, mas a uma sua latente divergência anarquista, de tradição proudhoniana e representada por Bakounine (n. 1876); e ainda que, no âmbito nacional, Antero se opõe desde cedo, e com veemência, aos republicanos, que se constituem em partido em 1876.

No entanto, toda esta actividade constituía uma violência moral, com laivos de heroísmo, exercida sobre um outro sentimento mais antigo e radicado de vida, ou, para usar terminologia sua, outro ideal de santidade. E, na verdade, quer certas confidências em cartas, quer certas poesias «nocturnas» desta mesma época (tal o soneto *À Virgem Santíssima*), quer a interpretação que de tudo fará mais tarde em carta autobiográfica ao seu tradutor alemão, revelam os antagonismos íntimos em que se debate. Acresce que a estabilização política da monarquia espanhola, da III República francesa, da Itália e Alemanha unificadas, as repressões à Internacional, a instauração em Portugal de um estéril rotativismo bipartidário após a crise final da Regeneração e o malogro das primeiras greves extensas do País — tinham fechado perspectivas à linha rectilínea de acção que seguia, deixando apenas esperanças ao republicanismo pequeno-burguês de Teófilo, ou ao «socialismo de cátedra» que, com o seu apoio, Oliveira Martins irá tentar dentro do *statu quo* político. De modo que um regresso, em 1873, a S. Miguel, quando, por morte do pai, lhe cabe o património dos Quentais, assinala o fim da face solar, entusiástica, em que, sob o signo da Razão, se dizia:

Escuta! é a grande voz das multidões!

....

Ergue-te, pois, soldado do futuro,
E dos raios da luz do sonho puro,
Sonhador faze espada de combate!

O seu combate concentrar-se-á na redacção de um *Programa dos trabalhos para a geração nova*, já começado em 1871, que será destruído antes de terminado. Surge-lhe então, pelos começos de 1874, uma doença minaz com cujo diagnóstico e terapêutica nenhum médico parece ter atinado, nem mesmo Charcot, que foi consultar a Paris, doença ainda postumamente discutida por uma sumidade nacional como Sousa Martins, pela dissertação em Medicina de Jaime Cortesão, por Miller Guerra e por psiquiatras e psicanalistas. Obrigado a manter-se o mais possível deitado de costas, enfraquecido por incapacidade de alimentação substancial, muito irritável, moralmente abalado pela ineficácia dos tratamentos a que se sujeita em Portugal e em França, e ainda por complicações sentimentais intensas, que, aliás, mal afloram à obra poética, a sua filosofia evolui a partir de então num sentido pessimista. Isso coincide aliás com a ideologia europeia em voga, pondo, por isso mesmo, o delicado problema de determinar qual a importância relativa na interacção dos factores psíquicos, filosóficos e históricos desta fase anteriana.

Já desde 1872 se reconhecia dividido entre *duas alternativas, dois factores*: «Penso como Proudhon, Michelet, como os activos: sinto, imagino e sou como o autor da *Imitatio Christi*». Mas a «náusea da realidade», o «desejo do Nirvana» búdico, ou seja, da autonegação pessoal, antes oculto, vai agora tornar-se predominante. Para dar forma filosófica a tal pessimismo, concorre a leitura de divulgadores ou exegetas da mística budista, por então em moda na cultura ocidental, e dos expositores franceses de Schopenhauer e, sobretudo, de E. von Hartmann. De acordo com este último, a Ideia hegeliana (já, como atrás dissemos, interpretada através de Vera num sentido acentuadamente teológico) transforma-se no Inconsciente, mundo de forças psíquicas tenebrosas, indevassáveis, que animaria quer a evolução do mundo material quer os movimentos de cada consciência individual. O panteísmo mantém-se, mas mudando o sinal positivo para negativo: em vez de ser um momento dinâmico da acção vital, a Dor (maiusculada, como a Morte, o Tédio, a Noite, e outras entidades negras da nova mito-

logia) converte-se em único ente supremamente real, ente que a própria morte individual, a própria extinção da espécie humana não aniquilaria, a menos que, por um prodígio, a Natureza Inconsciente assumisse consciência do seu mesmo mal, e se aniquilasse como vontade de ser; ao ideal do Progresso sucede, portanto, a ânsia do Nirvana búdico, interpretado por Antero como negação da realidade física; ao culto da Razão diurna e activa, o da Noite pacificante do Não-Ser, que se identifica com o Ser absoluto; a Luz do «claro Sol, amigo dos heróis», transmuda-se em «símbolo da mentira universal» ou da «universal traição».

A partir de 1880, a onda pessimista está a findar, depois de tanta ênfase posta numa filosofia tão débil, quase mitológica. A função efectivamente exercida por essa onda consistiu em dar evidência a uma realidade isolada entre tão grandes destroços, a realidade do sentimento, que Antero desde cedo antepunha à Ideia de Hegel e à Justiça de Proudhon, como base de uma ética de contornos sociais muito vagos. Essa realidade, uma vez bem isolada, servirá de ponto de partida para um novo idealismo, já não pronunciadamente objectivo como o de Hegel, mas de tonalidade subjectiva, como o da dialéctica de Fichte, de resto já presente na interpretação que Vera lhe dera do hegelianismo. Após duas candidaturas meramente simbólicas a deputado socialista, em 1876 e 1880, Antero, retirado em Vila do Conde numa vida de recolhimento, leitura e meditação, convive apenas, e de longe a longe, com raros amigos, sobretudo Oliveira Martins, então residente no Porto. Anima este último como se ele fosse um seu alter-ego ainda empenhado na vida pública, uma espécie de condiscípulo na actualização de Herculano, mas através de compromissos, pactos, transigências que veremos e a que «o Velho» já não poderia servir de paradigma.

As cartas que desde há alguns anos vinha escrevendo a Oliveira Martins constituem, de facto, uma documentação quase tão preciosa como seria um seu diário íntimo, acerca da sua trajectória espiritual: várias vezes polemiza com o amigo para o persuadir da necessidade histórica, pelo menos «ideal», de uma fase de Transcendentalismo, entre Sócrates e o Cristianismo medieval. É também significativo que a sua discussão se encaminhe sempre, quanto a isso, no sentido de valorizar essa fase transcendentalista desde o politeísmo até ao imanentismo, entendendo este, não como subordinação progressiva do mundo à acção social humana, mas como afirmação da superioridade do eu moral sobre os deuses e a natureza. Além da mitologia, também o «naturalismo» seria, como forma histórica de mentalidade, anterior, inferior, portanto, ao idealismo subjectivo. Deste modo, através da sua fase pessimista, cujo carácter transitório e instrumental sempre vincou mais tarde, é efectivamente o materialismo, quer dizer, a tese do primado da realidade objectivável sobre a consciência humana (ou outra), aquilo que, sob a designação de «naturalismo», constitui o verdadeiro alvo da sua ofensiva principal. Na arena ideológica mais próxima, a dos modestos doutrinários portugueses, o adversário imediato era, porém, o positivismo, que, apesar da sua neutralidade quanto à questão de saber se o espiritual resulta da transformação do material ou vice-versa, se aparentava com o «naturalismo» em valorizar as conquistas materiais do progresso, em encarecer o ponto de vista sociológico, e, no nosso país, em se ligar com um amplo movimento pequeno-burguês: a propaganda republicana.

De facto, nas cartas a Oliveira Martins, e noutras, a admiração por Herculano é tão insistente como o desprezo por Teófilo Braga (personagem aliás de muito menor finura), desprezo que abrange a movimentação do Partido Republicano, nomeadamente, em 1880, pelas Comemorações Camonianas, expressão eficaz da autoconfiança e capacidade organizadora dos republicanos. Nestas condições, Antero arrima-se à combatividade de Oliveira Martins

para não deixar soçobrar aquele mínimo de interesse pela coisa pública que era necessário à estrutura do seu carácter; e a extraordinária lucidez com que vê os perigos à espreita desse carácter revela que a luta entre os dois Anteros continua, embora travando-se num terreno da retaguarda, o da sua simples auto-sinceridade.

Mesmo em Maio de 1874, pela altura em que, com a doença, se iniciava a fase do pessimismo filosófico, já Antero reconhecia a sua própria divisão interna, a «barreira intransponível entre a intenção e a deliberação», e se confessava devedor ao amigo pelo senso que mantinha dos problemas humanos: «Chamou-me à realidade viva, humanamente natural, de que por um insensível e contínuo desvio o meu temperamento místico tende sempre a afastar-se, em não havendo influências externas que me chamem à razão — e V. é para mim essa razão... como direi, a boa razão, numa palavra, positiva, real, justa»; de outro modo a solidão levá-lo-ia para «uma vida *ensimesmada*, toda interior e subjectiva, e por aí exclusiva e viciosa, levando ao esquecimento da razão positiva e do próprio bom senso, apagado num nevoeiro de abstracção e sonho, onde há perigo de naufragar, juntamente com a vontade e amor das coisas naturais, a própria dignidade do homem». E quando já namorava o budismo e tendia para o «misticismo» (Julho de 1873), ainda reconhecia: «O absoluto, para estar racionalmente na vida humana, deve ser *praticado* e não *contemplado*: quero dizer que, em vez de nos imobilizarmos no esforço contraditório de *realizarmos* em nós o *absoluto* (que não tem realidade), o que devemos é praticar a vida como quem sabe que cada acto e momento dela é um acto e momento do absoluto».

Esta lucidez em pouco mais se traduz, efectivamente, do que em exortações ao amigo, de quem se contentará com ser a «testemunha consolada», quando muito o filósofo tutelar. No capítulo seguinte veremos em que consistiu a carreira pública de Oliveira Martins. Basta, por agora, notar que essa carreira evolui no sentido de uma cada vez menor confiança em camadas populares, abandonando primeiro o apoio das organizações operárias pela manobra política junto dos dois partidos monárquicos «rotativistas», e abandonando mais tarde o jogo parlamentar e partidário por uma manobra de influência pessoal junto do futuro rei D. Carlos, através do grupo meio literário meio áulico e *dandy* dos *Vencidos da Vida*, em que Antero participou, ao lado de Eça, Ramalho e Junqueiro. O Ultimato de 1890, precedido pelo início do novo reinado e logo seguido de uma grave crise económica e financeira com que Oliveira Martins contava, de longe, como ensejo para fazer vingar no poder o seu programa de reformas, traz o desengano a tais esperanças, aparentemente tão realistas nas suas transigências tácticas: Oliveira Martins previa agora uma ditadura de apoio régio (cesarismo) e uma desapiedada colonização angolana justificada em termos de uma espécie de darwinismo racial ariano. Mas Antero não chegou a conhecer em toda a extensão o desengano do amigo.

No seu retiro, onde se entregava à educação de duas órfãs de um antigo companheiro de Coimbra, Germano Meireles, à leitura e a um esforço meditativo destinado a equilibrar num *sistema* filosófico as solicitações ainda em luta no seu espírito — nesse retiro acede ainda a presidir à Liga Patriótica do Norte, resultante da vasta comoção patriótica desencadeada pelo Ultimato e empenhada em refazer toda a vida portuguesa na base de um concerto de boas vontades progressivas. No entanto, talvez desgostado com o maior dinamismo revelado ao movimento pelos republicanos, demite-se, apressando a dissolução da Liga, e cai no seu mais desesperado pessimismo nacional.

Decide em seguida regressar a S. Miguel, para que as suas educandas, terminados os estudos escolares, possam conviver em família com outras pessoas, além de um inexperiente tutor

celibatário. Mas desencadeiam-se incompatibilidades caseiras e, com elas, com toda uma série de factores imponderáveis, agrava-se de súbito o mal-estar físico e psíquico. Mata-se em 11 de Setembro de 1891. Era a falência, como armadura moral, da tão apregoada doutrina «mística», exposta pouco antes para a *Revista de Portugal* dirigida por Eça de Queirós, naquilo que passaria a ser o seu testamento filosófico: o ensaio de interpretação e crítica às *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do séc. XIX*.

A estrutura ideológica deste ensaio tem uma grande importância para a história da cultura portuguesa, porque, apesar de combinar, sem extraordinária originalidade, inspirações bem reconhecíveis da filosofia europeia desde Leibniz aos neokantianos, constitui a mais reflectida expressão de uma crise que se abria, e que não pôde ser vencida ao nível daquela experiência que se encetou na fase ascendente da Geração de 70. No terreno especificamente literário, poderiam apontar-se em toda a ficção contemporânea e posterior a esse ensaio as mesmas contradições irresolvidas que nele se acusam.

A maneira como Antero formula os problemas centrais que considera como seus e da sua época é ainda, em certo sentido, hegeliana. É-o, em primeiro lugar, porque (pelo menos no início do *ensaio*) não pretende que a sua formulação seja definitiva e intemporalmente válida; em segundo lugar, porque procura sobretudo determinar as contradições doutrinárias básicas da sua época (as teses e as antíteses), a fim de as superar numa síntese que servisse para o seu governo.

Segundo Antero, a tese ideológica, o ponto de partida reflexivo da sua época, seria aquilo que designa, no correr da sua larga epistolografia, como naturalismo científico (incluindo, como caso especial, e não de todo consequente, o positivismo). As características desse naturalismo, desse pensar cientista, seriam o mecanismo (explicação do superior, nomeadamente o fenómeno psíquico, pelo inferior, nomeadamente as forças e massas mecânicas), o determinismo (causalidade necessária e exterior a cada fenómeno) e o evolucionismo (no sentido spenceriano do termo: a passagem do simples ao complexo, a constante complicação dos fenómenos por acumulação diversificante). Este, em resumo, o «gélido fatalismo soprado pela ciência sobre o coração do homem», esta a visão puramente científica do universo, «que nada nos diz ao coração». Como pode ver-se, Antero responsabiliza a ciência sua contemporânea por um materialismo que poderia ser sugerido pela física newtoniana mas que já então se superara, quer reconhecendo não apenas graus de complicações quantitativas, mas também uma cada vez maior e mais cambiante diversidade de fenómenos com leis próprias e só integráveis dentro de uma génese geral (fenómenos físicos, químicos, biológicos, psíquicos, sociais, como classificação sumária); quer, por isso mesmo, plasticizando o conceito-limite e filosófico de matéria (que já tanto abrangia massa mecânica, como molécula química, campo electromagnético, organização fisiológica, por exemplo).

A tal *naturalismo*, ou materialismo metafísico, opõe Antero, como antítese, o «facto íntimo», experimental e irredutível da consciência espiritual, cuja característica seria a *espontaneidade* ou *força autónoma* (causalidade intrínseca, e não externa, a autodeterminação, o causar-se a si mesma, o existir em si e por si). Uma vez postulado o carácter inerte da matéria, isto é, a sua condição de submetida a uma e a mesma lei para todo o sempre, e, opostamente, postulada a espontaneidade ou autogeração absoluta da *força* espiritual, a contradição parece irredutível; mas é então que Antero faz intervir, como síntese, um novo postulado, o de que a consciência, o espírito, constituiria a *força-tipo*, o modelo mais definido desde o qual poderia explicar-se a própria natureza material. A natureza seria, afinal, não inerte, mas autodeterminadora, *causa sui*, no todo, e, por grau ínfimo que fosse, nas suas partes supostamente mecâ-

nicas: o sujeito seria o paradigma explicativo do objecto, o inferior não passaria de o superior sob forma incipiente. Antero conhecia já críticas, de A. A. Cournot e E. Boutroux, ao determinismo da previsibilidade absoluta de Laplace; mas não encara agora as leis científicas (mesmo contingentes) como meios de disponibilidade, ou liberdade humana, à maneira da tradição progressista dialéctica da sua juventude — e sim como *ilusões* a que sobrepõe a evidência psíquica de outra lei: a lei moral.

O núcleo desta filosofia «dinamista» remonta, na verdade, a Leibniz, que a opusera ao mecanismo cartesiano do seu tempo. Fichte enxertara-a no hegelianismo, e Antero já a bebera tendencialmente em Vera e em Rémusat, durante a fase combativa. Mas vinha agora acomodar-se melhor à sua integração afectiva no mundo contemporâneo português, e reforçar-se pela leitura de expositores como Désiré Nolen, e Friedrich Lange, o primeiro empenhado em reduzir Kant ao espiritualismo leibniziano, e o segundo em contestar todas as formas historicamente conhecidas de materialismo, à base das críticas de Kant. Com efeito, Antero associa o espiritualismo às correntes neokantistas da sua época, porque assim encontra vazão para uma das suas mais constantes tendências, a de salvaguardar a eternidade e santidade herculaniana, proudhoniana, da lei moral. O determinismo, a passividade da natureza seria uma ilusão fenoménica, através da qual irrompia o imperativo categórico do Dever, como testemunho, único, mas irrefutável, de um livre-arbítrio, uma espontaneidade, uma autocriação — a autocriação de um *eu absoluto* (em linguagem de Fichte-Vera), *eu* último de todos os *eus*, *eu* simultaneamente causa e fim últimos, que cada um de nós poderia atingir pela prática do dever e pela comunhão mística afectiva do Amor ou Bem Supremo, absoluto da santidade, centro unitivo, plenitude do Ser e dos seres, que não conhece morte e que, portanto, só por ingenuidade egoísta ou santidade imperfeita se adiaria *post mortem*, como faz o cristianismo vulgar.

Não cumpre discutir aqui tal filosofia, que este resumo empobrece, mas salientar apenas o que mais importa à ideologia literariamente dominante de então para cá.

Antero e a prosa doutrinal do seu tempo

Além de poeta, Antero foi o nosso pensador especulativo do séc. XIX mais dotado de qualidades expositivas; ele próprio se reconhecia com o dom da prosa, o dom de subsumir num movimento de largo fôlego e de sóbria mas persuasiva dignidade todo o conjunto de razões e contra-razões enoveladas num problema geral. Pelo tom austero de moralista, pela seriedade que não quebra nunca, o seu estilo é ainda, mesmo na epistolografia conhecida, o de um orador romântico, mas com a plasticidade capaz de, sobretudo nas cartas, transformar em inovação rítmica, em incidente vivificador do discurso, uma hesitação no termo próprio, uma oportuna citação latina ou de língua estrangeira, um tropeço emotivo, uma busca de solução ao discorrer encetado. Esta qualidade oratória, com os seus períodos amplos sem prolixidade, deriva talvez um pouco de

Herculano, mas elimina a afectação visionária e profética do precursor; a prosa anteriana pode, neste particular, apontar-se como um modelo, entre nós excepcional, de indiferença pela sugestão imaginífica ou humoral, de atenção, e mais que atenção, de amor pelos problemas como problemas. Quaisquer que sejam os seus erros ou ambiguidades, aprende-se, efectivamente, com a sua prosa a dignificar o exercício superior da razão.

Em contraste com Garrett, Eça ou Ramalho, o discurso de Antero ignora as subtilezas alusivas da ironia, recurso de imaginativos que não quadrava aos seus ideais, insatisfeitos, de personalidade que se quer racional e praticamente inteiriça; em contraste com Oliveira Martins, falta-lhe o poder de improvisação esquematizadora, a assimilação imediata de uma nova concepção histórica ou sociológica aos casos nacionais concretos, mas sobra-lhe precisão, busca de coerência e uma disciplina que (em prosa) não confunde ideias com alegorias ou personificações. Os testemunhos do *In Memoriam* que coincidem em apontar o seu escrúpulo autocrítico, o impulso imperioso de proclamar um erro próprio, verificam-se, por exemplo, considerando o rápido progresso que vai da iconoclastia ainda irreflectida, por vezes, do folheto *Bom Senso e Bom Gosto*, com as suas oposições simplificadoras, o seu exibicionismo de nomes, até ao folheto sobre *A Dignidade das Letras*, posterior de poucos meses, manifesto sóbrio e amadurecido de uma literatura portuguesa que se quer realista e se responsabiliza pelos destinos de um povo.

Sob o ponto de vista doutrinário, além de conceber uma nova responsabilização social do escritor e de repensar a história dando-lhe um novo sentido programático à luz das melhores esperanças europeias de 1865-74, Antero assimilou a dialéctica hegeliana, o humanitarismo francês e outras correntes do seu tempo, e, quaisquer que sejam as suas inconsistências, fez a melhor crítica nacional ao positivismo que, por volta de 1880, e até bem entrado o século XX, se tornou a corrente dominante da nossa opinião filosófica.

Com efeito, o positivismo, mais ou menos ligado a tendências materialistas mecanistas, evolucionistas (ou, mais vagamente, monistas), vindas quer de Comte e seus discípulos Littré, Herbert Spencer, quer do empirista Stuart Mill, quer dos monistas Haeckel e Buechner, inspirou homens de prestígio, como Teófilo Braga, já o vimos, Emídio Garcia (1838-1904), Júlio de Matos (1856-1922), Teixeira Bastos (1857-1902); forneceu critérios de acção política republicana, transvazou para o verso, tendia quase a constituir-se numa espécie de religião laica em Portugal e no Brasil. Claro que a crítica anteriana apresenta algumas feições históricas discutíveis. Sob esse aspecto, pode, dentro de um âmbito nacional, situar-se na linha de uma reacção anti-iluminista de que se descortinaram antecedentes em Herculano e, sob aspectos mais restritamente doutrinários, em Silvestre Pinheiro Ferreira (1769-1846). Este último prolonga por inf-

cios do séc. XIX o eclectismo dos Oratorianos entre Aristóteles e Locke, e daí chega ao espiritualismo, também no fundo ecléctico, de Leibniz, depois redescoberto por Antero.

É de notar a coincidente inspiração também leibniziana de Pedro de Amorim Viana (1822-1901), lente da Escola Politécnica do Porto, que se debruçou igualmente sobre Proudhon e sobre a crítica bíblica, de modo mais percuciente embora menos elegante do que Antero, e cuja *Defesa da fé ou análise do racionalismo* (1866) desenvolve as premissas metafísicas do seu mestre seiscentista em sentidos várias vezes convergentes com os de Antero: conciliação do determinismo com o finalismo moral, repúdio do sobrenaturalismo (embora declarando-se católico). O seu esforço de racionalizar a religião e de a adequar ao progresso científico e social conduziu-o, em 1852, a uma curiosa polémica com Camilo Castelo Branco, cujas posteriores tendências deístas já, aliás, conhecemos.

Contra o positivismo e também contra o racionalismo leibniziano, nomeadamente na exposição de Amorim Viana, reage mais tarde o polígrafo portuense José Pereira Sampaio (1857-1915), mais conhecido por Sampaio Bruno, republicano conspirador do 31 de Janeiro, cujos méritos principais são os de uma curiosidade infatigável, uma vasta informação (conquanto de um autodidactismo prolixo), uma grande finura na dilucidação de certos pontos concretos, incluindo, como já vimos, de teoria e crítica literária. Uma corrente posterior, tendente a propugnar a especificidade de uma «filosofia portuguesa», faz de Sampaio Bruno um dos seus luminares; mas, sob o ponto de vista filosófico, o que o caracteriza, depois de em *O Brasil Mental* (1898) ter voltado as suas baterias contra o positivismo, também muito radicado em terra brasileira e com que ele próprio tivera afinidades, é uma espécie de metafísica-mito de um Progresso inspirado por emanações da Divindade, tida como imperfeita (depois da Criação), mas emanações exercidas sob a forma de concepções cientificamente racionais, avessa aos sebastianismos tradicionais portugueses e a outros messianismos (*A Ideia de Deus*, 1902; *O Encoberto*, 1904). Esta metafísica, que tem aspectos heterogéneos (incluindo positivistas comtianos, como a rejeição do cálculo das probabilidades), atribui uma função à dor e ao mal (concebido aliás dialecticamente, como motor do progresso), ideia também insistente nas elucubrações literárias de Junqueiro, Pascoaes, Raul Brandão, Pessoa e de muitos outros escritores de início do séc. XX. O seu principal ponto de partida é o da fé científico-racional de Amorim Viana, a quem essencialmente critica o não-reconhecimento da realidade do mal, que é para Bruno a evidência da imperfeição de Deus, de uma sua incompletude que o progresso humano estava destinado a suprir.

Na crítica do positivismo, cujos principais representantes nomeámos, devem ainda mencionar-se, embora já não importem à ficção literária, José Maria da Cunha Seixas (1836-1895): *A Fénix* (1870), Sena Freitas (1840-1913: *A Doutrina Positivista*, 1875), Domingos Tarroso (n. 1860: *Filosofia da Existência*, 1881), Manuel de Ferreira Deusdado (1860-1918: *Ensaios de Filosofia Actual*, 1888) e o franciscanista Jaime de Magalhães Lima (1859-1936).

Obra poética de Antero. A juvenília

Para bom estudo temático e estilístico da poesia anteriana, convirá, pondo de parte a complicada história da sua arrumação em volumes (que pode ver-se

adiante resumida em *bibliografia*), fazer-se a seguinte tripartição: 1) aquilo que designaremos como a sua juvenília (fundamentalmente: *Primaveras Românticas e Raios de Extinta Luz*); 2) as *Odes Modernas* (quer na edição de 1865, quer na já refundida de 1875); 3) os *Sonetos*, considerados à parte.

As poesias escritas até 1864 (com exclusão das *Odes*) e que figuram, entre outras posteriores mas afins, quer na primeira edição dos *Sonetos*, 1861, quer nas *Primaveras Românticas*, 1875, quer na terceira edição, a mais ampliada, de *Raios de Extinta Luz*, 1948, revelam, ao longo do tempo, um rápido processo evolutivo, de que já vimos os lineamentos gerais, e, a um corte transversal ou sincrónico situado à volta de 1864, uma grande multiplicidade de tendências e gostos, aliás concordante com a diversidade dos depoimentos sobre o Antero coimbrão, prestados no *In Memoriam* pelos ex-companheiros de Coimbra, mesmo que nesses se desconte uma dose maior ou menor de romanceação pessoal.

Uma das características distintivas do conjunto desta juvenília é a relativa importância dos temas amorosos, que nas fases adultas da sua obra se tornam secundários ou, antes, se perdem no meio de outros, reduzindo-se a anseios ou desilusões em torno das alegorias maiusculadas do Amor e da Mulher. O amor da poesia anteriana jovem evolui de um anelo espiritualizado à Lamartine ou João de Deus (mestre que neste ponto alcança, por vezes, em simplicidade e pureza) para uma harmonia afectiva mais rica, onde certos discretos apelos carnais, a meditação filosófica da própria ansiedade amorosa, e (em *Peppa*, sobretudo) um misto de pompa salomónica e de ironia lírica, até de sarcasmo, à Heine, emergem à tona de resíduos garrettianos, herculanianos e ultra-românticos.

Este enriquecimento de planos ou modulações afectivas não chega a arrancar a erótica anteriana ao Romantismo sentimental, embora lhe confira incontestável originalidade. Intensa e às vezes dramaticamente apaixonável, ao que nos revelam os amigos, Antero não sente ainda, como lírico, uma plena humanidade feminina: angeliza, infantiliza ou maternaliza sempre a mulher. Vê-a frequentemente, mesmo mais tarde, e logo nos primeiros poemas publicados, como a *Beatrice* dantesca, Eterno Feminino espiritualizador das inapaziguáveis, fáusticas ansiedades do homem que é; e o soneto *À Virgem Santíssima*, que neste sentido lembra muito o papel da Virgem no desfecho do *Fausto* de Goethe, dá forma acabada ao neoplatonismo erótico de Camões, postulando uma como que essência feminil a servir de medianeira entre o humano e o divino. Em mais que uma poesia chegam a fundir-se a imagem maternal, acalentadora, e a imagem pueril, «pequenina», da feminilidade em botão, numa síntese original e estranha, não porque se afaste muito da concepção idealizada do amor entre os nossos românticos, mas porque lhe falta a hipocrisia de uma sensualidade disfarçada, e

o que nela se sente é ou certa iconoclastia erótico-religiosa ou o toque sincero de um objecto amoroso inatingível pelo desejo corrente:

Sê, flor, meu universo,
Criança, a minha mãe.

Comparada à poesia da maturidade, a da juventude de Antero deixa-nos a impressão de uma encruzilhada de muitos caminhos, todos aparentemente praticáveis pelos seus dons, e entre os quais se veio a fazer uma opção, mais do que síntese. Com efeito, *Raios de Extinta Luz* e *Primaveras Românticas* contêm, além da erótica já referida, composições de um niilismo blasfemo; uma cosmogonia de inspiração bíblica (*Fiat Lux*); uma imitação em que se detecta o baudelairismo do «aroma irritante e acre do vício», precursor da contrafacção, em 1869, de um poeta «satânico», Carlos Fradique Mendes, na qual participou com Eça e Batalha Reis; quadras para baladas coimbrãs; poesias sobre o tema da transmigração, ligada à matéria, da alma ou sensibilidade dos mortos, que dominará as *Prosas Bárbaras* de Eça e muito da obra de Gomes Leal; umas *Saudades Pagãs*, longo poema sobre o tema panteísta, originariamente romântico alemão, do exílio dos deuses, depois inexistente na sua obra e sobretudo na de Eça; a fantasia algo pré-simbolista de *Limoeiro Verde*; e o soneto de impressionante desalento *Despondency*, datado, aliás, de um dos anos de maior combatividade (1864).

As «Odes Modernas»

Se excluirmos uma ou outra composição inserta nas colecções atrás versadas e alguns sonetos, podemos considerar as *Odes Modernas* como de um género ou de uma inspiração completamente à parte. Já, a propósito da *Questão Coimbrã* e da biografia espiritual de Antero, apontámos o que há de inovador na sua informação doutrinária. De resto, em *Nota* à primeira edição, o autor indica o seu alvo, numa linguagem que ecoa, sem dúvida, Proudhon. A seu ver, «a Poesia é a confissão sincera do pensamento mais íntimo de uma idade», e, portanto, dadas as condições vigentes, «a Poesia moderna é a voz da Revolução». E uma vez que o Progresso atingia todas as manifestações humanas, Antero afirma, intemerato: «Esta voz, se é a mais alta, deve ser também a mais poética». Lido à distância de três ou quatro gerações, e sobretudo em ambiente que não esteja em sintonia como os seus ideais, o livro correspon-

dente a este ambicioso proudhonismo choca pela temeridade de ignorar que os ritmos do progresso nas múltiplas linhas da história humana raro sincronizam; de resto, noutros textos, tanto de 1865 como dos anos 80, Antero liga o progresso da ciência e da Justiça a uma pretensa e iminente superação da música e da poesia. A sua personalidade constitui já um exemplo vivo das desconexões verificáveis entre o pensar e o sentir, ou melhor, entre o pensar poético, o pensar prático e o pensar doutrinário.

A impressão de envelhecimento que as *Odes* hoje nos causam resulta, em parte, de as apreciarmos sob um critério de leitura muda e individual, que não corresponde à sua inspiração e destino. Deveríamos imaginá-las declamadas a um público receptivo e largo, capaz de vibração imediata ao ouvir exaltar Garibaldi e estigmatizar o farisaísmo burguês, a chacina dos polacos pelas forças do Tsar, dos irlandeses pelos latifundiários britânicos, dos «Communards» pelas tropas de Versalhes que haviam traído a França, etc.. Fora de um tal ambiente dramático de declamação, o que melhor se nos comunica é o íntimo drama representado pelo poeta e que encontra na série de sonetos *A Ideia* e ainda no soneto isolado *Mais Luz!* alguns dos tons mais justos. O conflito desenrola-se entre dois apelos diferentes daquela mesma devoção inteira, superadora da individualidade imediata e aburguesada, que Antero sentiu sempre como apelos de santidade: a santidade tradicional, voltada para a transcendência ao humano, e uma *santidade nova*, revolucionária, constantemente unida no poeta aos símbolos ou emblemas da Razão, da Luz, do Sol. É sobretudo no soneto IV de *A Ideia* que Antero faz crepitar mais alto a chama heróica de uma Ideia imanente aos homens, vibrando ainda de ter rompido com o transcendentalismo donde partira, e antes de percorrer, na mesma série, a estirada alegoria em que faz noivar o espírito humano com a Ideia, num «lá» não se sabe onde, um «lá», que depois se converte em «cá», o «céu incorruptível da consciência».

Sob inspiração das ciências genéticas, das sínteses históricas de Michelet, das utopias de Proudhon e do modelo poético da *Légende des Siècles* de Hugo, cuja presença é bem palpável, as *Odes* traçam os tópicos de uma epopeia do cosmos e da humanidade. Outros moços coimbrãos do tempo tentaram empreendimento semelhante, entre eles Teófilo Braga com a *Visão dos Tempos*, que se não cansou de ampliar pela vida fora, e o próprio Eça de Queirós, de cujas projectadas *Memórias de um Átomo* ainda ficou um largo rasto nas *Prosas Bárbaras*. A tentativa ressente-se de um ideário que não pôde ser vivido até àquelas minúcias quotidianas, até àqueles recessos despercebidos que, num simples traço inintencional, na mais simples evocação de certo uso vocabular, criam a própria carne de um poema. Além disso, mesmo na segunda edição

refundida, certas repetições negligentes de metáforas e giros frásicos, certa monotonia mecânica das mesmas séries semânticas de palavras, certa frouxidão mental deixam-nos um gosto de improviso e de imaturidade.

Por outro lado, fica-se judicativamente perplexo perante uma característica, aliás não puramente anteriana, pois vem de Michelet, de Hugo, de Proudhon, do utopismo romântico: o uso metafórico de símbolos religiosos consagrados, que tanto sugere a polémica, a tensão de um rasgar de horizontes, como o meio--termo, o pouco imaginativo ou tímido recurso a odres velhos para o vinho novo. Disso resulta um sabor a mistura discorde, um senso de hibridação infecunda.

Esta tensão e este meio-termo assumem um significado mais denso, se relacionarmos as *Odes*, e a sua informação cultural estrangeira, com a herança de Herculano. Com efeito, não se podem ler as *Odes* sem se sentir o jeito de visionar a história como uma procissão de grandes catástrofes civilizacionais, um desabar sucessivo de «tronos, religiões, impérios, usos»; simplesmente, o Eterno deixou de ser o Deus bíblico, para se converter em Ideia, ante a qual, sem excepção, todos os «deuses cambaleiam». As *Odes* soam, em grande parte, como despedida ao romantismo herculaniano do Passado, «larva macilenta», à «poesia de ruínas», «às saudades, que vêm, como soluços/Do fundo da História!». Mas a grandiloquência mantém-se e com ela um moralismo, afinal já em Herculano contraditoriamente anistórico, e agora transferido à Justiça *revolucionária* de Proudhon; a palavra-chave desta transferência é o epíteto de *santo*, atribuído aos símbolos do novo ideário; e a santificação opera-se estilisticamente por alegorias formulares ou oposições do género *missa nova* da Liberdade, *Evangelho Novo* da Igualdade, *órgão colossal* da Revolução, *púlpito* imanente do peito humano, a *cúpula* da igreja oposta à do céu *infinito*, o *círio* do altar oposto ao sol; isto sem falar nos títulos latinos e nas insinuações de religiosidade naturalista e anticlerical que ressumam de determinações, aliás tão vagas e até contraditórias, como as de «estola», «estrada», «estrada» e até «orla» (*sic*) do Infinito espacial.

Os «Sonetos»

É nos *Sonetos* que encontramos o melhor conjunto da obra poética amadurecida de Antero. Deve-se, como sabemos, a João de Deus a reabilitação dessa forma clássica, «a forma lírica por excelência» no juízo anteriano, molde disciplinador que o primeiro Romantismo desprezara e que se tornaria predilecta de

Antero de Quental. Há nisto uma espécie de novo-classicismo, de uma nova discursividade relacionante, demasiado abstracta mas ritmicamente sugestiva, a que não faltam, como sinais de uma tradição rediviva, certos traços camonianos, por exemplo, a concepção dialéctica da realidade e até paráfrases de versos («Que sempre o mal pior é ter nascido»; «Mas passar entre turbas solitário»), e bocagianos, como certas alegorias, frequentemente maiusculadas, e a obsessão da morte.

O poeta via na série completa dos *Sonetos*, muitos deles desentranhados de outras colecções já publicadas, um conjunto de marcos da sua própria autobiografia espiritual. Oliveira Martins, no prefácio para a edição dos *Sonetos Completos*, dividiu-os em cinco fases. A primeira fase, de 1860-62, que vai portanto até aos vinte anos do autor, representa o drama do romper com a sua fé infantil e de uma insatisfação que transborda por sobre os limites das crenças, do amor e da vida vivida. A segunda fase, 1862-66, constituída sobretudo pelos sonetos extraídos das *Primaveras Românticas*, regista a primeira das suas grandes crises sentimentais e o abatimento da frustração; sem o testemunho das outras poesias deste período, ficaríamos desconhecendo o largo sincretismo das suas tendências juvenis. A terceira fase (melhor se diria o terceiro ciclo, visto que intersecta o período anteriormente indicado) está compreendida entre 1866--74, correspondendo ao decénio de empenhamento combativo: é a fase solar, de hino à razão, onde se incluem produções extractadas das *Odes*, algumas das quais referimos. A quarta fase, 1874-80, documenta o reinado do pessimismo informado pela metafísica de K. R. E. von Hartmann. Por fim, a quinta e derradeira fase seria a da reconciliação mística.

Não devemos tomar inteiramente à letra a arrumação cronológica feita por Oliveira Martins, apesar de sancionada pelo autor, pois as investigações pacientes de Bruno Carreiro, corroborando análises de Joaquim de Carvalho, revelam que os sonetos *À Virgem Santíssima* e *Na Mão de Deus* estão deslocados: o primeiro é de 1872 e o segundo de 1882, o que muito importa para a compreensão da trajectória mental de Antero, visto que a sua ordem exacta confirma a interpretação, proposta por António Sérgio, de uma permanente coexistência de *dois Anteros*.

O gosto literário prevalecente nos últimos decénios tornou-se mais severo em relação ao soneto anteriano, anteriormente mais reverenciado do que efectivamente compreendido. E, na verdade, comparando Antero a Gomes Leal, que, de resto, o continua quanto à veia revolucionária, e mesmo ao Eça de Queirós de certas evocações, onde se pode ver autêntica poesia nalguns ritmos livres de prosa aparente, sente-se-lhe o vazio de imagens, flagrantes da experiência mais

imediata, e faltam-lhe cambiantes humorais — qualidades tolhidas por uma atenção mais firme ao travejamento conceptual, e sobretudo por um fundo, algo inflexível, de exemplaridade moral, que também lhe não permitiu aceitar o realismo de *O Crime do Padre Amaro* (na primeira versão), nem assimilar senão uma caricatura de Baudelaire.

O alegorismo ainda bocagiano (e, para além disso, renascentista), que já mencionámos a propósito das personificações maiusculadas, alarga-se a toda a estrutura de um soneto como *Tormento do Ideal*, *O Palácio da Ventura*, *Hino à Razão*, *Mors-Amor* e muitos outros, acentuando-se frequentemente o artifício do processo com o diálogo e a apóstrofe. O cunho classicizante da adjectivação ressalta do que tem de insensorial, de alatinado ou quinhentista (*mesto*, *gélido*, *rudo*) e da melopeia dos seus emparelhamentos (*largo e fundo*, *pálido e triste*).

Mas se é verdade que Antero não soube transmutar-se todo em expressão literária, se é verdade que as suas obras poéticas mais não exprimem que um nível de consciência filosófica sobre uma tonalidade emotiva expressa em termos muito vagos e genéricos, ele não deixa de elevar-nos a um dos cumes da nossa poesia, se inscrevermos os poemas no largo contexto que sobretudo se evidencia pela sua extensa e ímpar epistolografia. Os *Sonetos* merecem a melhor atenção. Apesar da rima pobre, a partitura dos timbres, das articulações e dos ritmos frásicos compensa sobejamente uma visualidade ausente, ou, por melhor dizer, pardacenta e nebulosa, cingindo ora o entusiasmo libertador do Homem sobre a Terra

> *Ergue-te, então, na majestade estóica*
> *De uma vontade solitária e altiva,*
> *Num esforço supremo de alma heróica;*
> *Faze um templo dos muros da cadeia,*
> *Prendendo a imensidade eterna e viva*
> *No círculo da luz da tua Ideia!*

ora a ansiedade incontível em quaisquer limites e cuja respiração se sente em versos como

> *É lei de Deus este aspirar imenso* (A Santos Valente)
> *Amar! mas de um amor que tenha vida...* (Amor Vivo)
> *Nuvem, sonho impalpável do desejo...* (Ideal)
> *E deixa-me sonhar a vida inteira...* (À Virgem Santíssima)

É preciso atentar na larga construção rítmica de alguns dos sonetos, para compreender o que neles há de perturbantemente comunicativo, apesar da falta de originalidade sob o ponto de vista vocabular, estilístico ou das imagens. Mesmo o que possa parecer já murcho nos *Sonetos* não impede, nos melhores,

uma fluidez capaz de colar-se a certos estados de alma nevoentos, fugazes ou desenganados. Repara-se, quanto a isso, na expressividade dos artigos indefinidos em *À Virgem Santíssima*, no soluçante abandono de *Despondency*, que acaba rasgado em reticências, e até no partido rítmico admirável que o poeta extrai desse recurso tão clássico que é o hipérbato a alterar com a ordem frásica directa, em, por exemplo, *A Santos Valente*.

A influência dos *Sonetos* é muito sensível em muitos poetas do primeiro quartel do séc. XX, que preferem essa forma métrica prestigiada por Antero.

Bibliografia

1. Textos

- *Sonetos de Antero*, Coimbra, 1861 Colecção de 21 sonetos e um prólogo *A João de Deus*. 16 destes sonetos foram depois incorporados nos *Sonetos Completos* indicados adiante, e os restantes nos *Raios de Extinta Luz*. Há outra ed. de 1881, Porto
- *Beatrice*, Coimbra, 1863 Poemeto em dois cantos, tendo o primeiro sido incorporado nas *Primaveras Românticas* e o segundo nos *Raios de Extinta Luz*.
- *Odes Modernas*, Coimbra, 1865, 2.ª ed «definitiva», Porto, 1875. A 2.ª ed. apresenta composições inéditas e omissões relativamente à 1.ª, sendo um dos textos omitidos a *Nota sobre a missão revolucionária da poesia*. A 4.ª ed, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, reproduz a 2.ª, mas inclui os textos da 1.ª naquela eliminadas, e ainda as variantes dos versos alteradas pelo autor Ed. com pref de António Sérgio, Lisboa, 1952; Ed Ulmeiro, pref de Nuno Júdice, 1984
- *Primaveras Românticas Versos dos vinte anos* (1861-1864), Porto, 1875, 2.ª ed, Coimbra, 1922; Lisboa, 1943, com pref e notas de A. Sérgio, reed Ulmeiro, 1983; Lello, 1984
- *Sonetos*, Porto, 1881 Contém 28 sonetos, todos incluídos nos *Sonetos Completos*.
- *Os Sonetos Completos de Antero de Quental*, publicados por J P Oliveira Martins, Porto, 1886. Inclui uma introdução de Oliveira Martins e cinco poemas em quartetos. Em parte, estes sonetos haviam sido publicados no volume *Sonetos de Antero*, nas *Odes Modernas*, nas *Primaveras Românticas* e no volume *Sonetos* antes indicado. 2.ª ed preparada pelo autor, com traduções em alemão, francês, italiano e castelhano, Porto, 1890 *Sonetos*, ed. organizada, prefaciada e anotada por António Sérgio, col. «Clássicos Sá da Costa», 7.ª ed 1984
- *Raios de Extinta Luz — Poesias inéditas* (1859-1863) *com outras pela primeira vez coligidas*, publicadas e precedidas de um escorço biográfico por Teófilo Braga, Lisboa, 1892. Há 2.ª ed. com as poesias dispostas por ordem cronológica e pref. de Joaquim de Carvalho, Lisboa, 1946; e 3.ª, que inclui, além das compiladas por Teófilo Braga, todas as poesias dispersas de Antero de Quental, sob o título de *Raios de Extinta Luz* e outras poesias, com pref de António Salgado Júnior e notas de José Bruno Carreiro, Lisboa, 1948.
- *Zara*, Lisboa, 1884 (tiragem limitada; poema à morte de uma irmã de Joaquim de Araújo), teve numerosas traduções.
- *Tesouro Poético da Infância*, antologia org. por Antero de Quental, Chardron, Porto, 1883.
- *Versos. Carlos Fradique Mendes*, pref e notas de Pedro da Silveira, Lisboa, Edições 70.
- As obras em prosa encontram-se reunidas nos três volumes das *Prosas* publicadas pela Imprensa da Universidade de Coimbra nos anos, respectivamente, de 1923, 1926 e 1931, e há uma ed. crít. das *Prosas da Época de Coimbra*, org. por Ant. Salgado Júnior, Liv. Sá da Costa, 1973. Em vida de Antero foram publicadas as seguintes obras:
- *Defesa da Carta encíclica de Sua Santidade, contra a opinião chamada liberal*, Coimbra, 1865.
- *Bom Senso e Bom Gosto ao Excelentíssimo Senhor António Feliciano de Castilho*, Coimbra, 1865 (mais 2 eds no mesmo ano).
- *A dignidade das Letras e as literaturas oficiais*, Lisboa, 1865.
- *Portugal perante a revolução de Espanha. Considerações sobre o futuro da política portuguesa sob o ponto de vista da democracia ibérica*. Lisboa. 1868.

- *Conferências Democráticas — Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* — Discurso pronunciado na noite de 27 de Maio na sala do Casino Lisbonense, Porto, 1871, reed. col. «Ensaio», 1971
- *Carta ao Exmo Senhor António José de Ávila. Marquês de Ávila. Presidente do Conselho de Ministros*, Lisboa, s/d (1871)
- *O que é a Internacional*, Lisboa, 1871
- *Considerações sobre a filosofia da história literária portuguesa* (a propósito de alguns livros recentes), Porto-Braga, 1872.
- *A Poesia na actualidade*, a propósito da «Lira Íntima» do Sr Joaquim de Araújo, Porto, 1882.
- Há ainda uma ed de *Prosas Dispersas*, org. de Ruy Belo, Lisboa, 1966.
- Volume de textos polémicos reunidos *A Idade Média na história da civilização Polémica entre A. de Quental, J P Oliveira Martins e Dr Julio de Vilhena*, pref e notas da F A Oliveira Martins, Parceria A. M Pereira, Lisboa, 1925
- *Poesia Completa*, 2 vols , pref de Nuno Júdice, Círculo de Leitores 1992
- Iniciou-se em 1989 com os dois vols *Cartas*, org. por Ana Maria A Martins, a ed das *Obras Completas*, que compreenderá dois vols de *Poesia*, org. por Nuno Judice, um de *Filosofia*, ed em 1991, org por Joel Serrão, um de *Política*, já também org por Joel Serrão, 1995, e outro sobre *Cultura e Sociedade*, org por António Machado Pires, Editorial Comunicação e Univ dos Açores

Cartas:

- Há uma ed das *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do séc XIX*, com fac-símile do original manuscrito, leitura de Ana Maria A Martins, pref de Joel Serrão, Fund Calouste Gulbenkian, 1992.
- *Cartas de Antero de Quental*, Coimbra, 1915 A 2.ª ed., 1921, inclui mais 23 cartas.
- *Cartas Inéditas de Antero de Quental e Oliveira Martins*, pref de Joaquim de Carvalho, Coimbra, 1931
- *Cartas Inéditas de Antero de Quental, a Wilhelm Storck*, pref de Harri Maier, Coimbra, 1935
- *Cartas a António de Azevedo Castelo Branco*, pref. e notas de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa, 1942.
- *Cartas de Antero de Quental*, in «Arquivo de Bibliografia Portuguesa», ano V, 1959, Coimbra.
- *Cartas de Antero de Quental a Francisco Machado de Faria e Maia*, pref. e notas de Ruy Galvão de Carvalho, Lisboa, 1961
- *Cartas de Vila do Conde de A. Quental*, introd., org. e notas de Ana Maria de Almeida Martins, Lello & Irmão, Porto, 1981.
- *Correspondência entre A. de Quental e Jaime Batalha Reis*, intr., org. e notas de Maria Staack, Assírio e Alvim, Lisboa, 1982.
- *Cartas Inéditas a Alberto Sampaio*, org., pref. e notas de Ana Maria de Almeida Martins, Lisboa, 1985
- Ver outras edições e colecções inéditas de cartas em *A Epistolografia em Portugal*, Andrée Crabbé Rocha, 2.ª ed., IN-CM, 1984, pp 281-287, Manuel Simões em *Antero Inédito*, sep da «Brotéria», vol 128, pp. 483-493, e vol. 129, pp 43 a 51, refere-se a 29 cartas inéditas de Antero para Ol Martins, entre outras inéditas, ver ainda de M Simões artigo em «Revista da Filosofia Portuguesa», Jan.-Fev 1989, fasc. 1, e artigo de Joel Serrão em «J L.», n.º 466, Junho de 1991 Ver outros dados em *Bibliografia* e notas apensas a *Cartas I* (1852-1881), e *II* in *Obras Completas*, ed. Univ. dos Açores e Editorial Comunicação, com estudo de Ana M. Almeida Martins, 1989

2. Antologias

- Há nas colecções «A Obra e o Homem» (com estudo de Hernâni Cidade), 2.ª ed., col. «Textos de Apoio», 1988; «Biografia de Bolso» (com estudo de João Gaspar Simões) e «Agir» (apresentação de A. Casais Monteiro); *Antero de Quental*, pref. e selec. por A. M. B. Machado Pires, Signo, Lisboa, 1988. Existe uma breve selecção de *Sonetos* anotados por E. Paulo Ramos, Porto. Testamento Filosófico, pref. e notas de Sant'Ana Dionísio, 1946. *Prosas Sócio-Políticas*, apres. por Joel Serrão, IN-CM, 1982; *Antero de Quental*, apres. e selec. de M. Madalena Gonçalves «Textos Literários», n.º 21. *Antero de Quental, Poesias y Prosas Selectas*, Alfaguara, Madrid, 1986, ed. bilíngue com estudos e notas de Ó. Lopes, J. E. Zúñiga e J. A. Llardent. *A. de Quental. Poesia e Prosa*, selec. e pref. de Carlos Felipe Moisés, Cultrix, São Paulo, s/d. *«Hino da Manhã» e outras poesias do mesmo ciclo*, estudo e notas de Joel Serrão, Horizonte, 1989. Há uma ed. das *Tendências Gerais*.. com antologia de comentários a seu respeito, pref. e notas de Leonel Ribeiro dos Santos. Lisboa, 1982, reed. 1989. *A. de Quental antologia de textos filosóficos*, org. e apres. de Ana M. Moog Rodrigues, Verbo, 1990. Ed. dos *Sonetos*, org., int. e notas de Nuno Júdice, IN-CM, 1994 (Aos *Sonetos Completos* de Oliveira Martins, 1886 e 1894, acrescenta *Sonetos Dispersos* e o pref. de Antero à ed. de 1861.)

3. Estudos

- Queirós, Eça de: *Um génio que era um santo*, in *Notas Contemporâneas* (publicado pela 1.ª vez no *In Memoriam de Antero de Quental*).
- Braga, Teófilo: cap.º sobre Antero, in *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*.
- Estudos e testemunhos de diversos em *Antero de Quental — In Memoriam*, Porto, 1896, reed. fac-similada, Presença / Casa dos Açores, 1993.
- Coimbra, Leonardo: *O Pensamento Filosófico de A. de Q.*, Porto, 1921, 3.ª ed. Guimarães Editores, 1991.
- Nemésio, Vitorino: *Etudes Portugaises*, Inst. por Alta Cultura, 1938.
- Figueiredo, Fidelino de: *Antero*, S. Paulo, 1941, e o estudo sobre Antero na *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*.
- Pimpão, A. J. da Costa: *Antero de Quental e Baudelaire* e *O Livro dos Sonetos*, in «Biblos», XVIII, t. 1 (1942), pp. 65-74 e 209-224, respectivamente.
- Sérgio, António: diversos estudos publicados nos vols. IV, V, VI e VII dos *Ensaios*, além das introduções e notas aos vols. de *Obras Completas* que organizou (importantes observações temáticas e estilísticas).
- Carvalho, Joaquim de: *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do séc. XIX, vol. I (Anteriana)*, Coimbra, 1955, conjunto de trabalhos fundamentais acerca da formação e evolução de Antero, incluídos em *Obra Completa* de J. de Carvalho, I, F. C. Gulbenkian, 1978.
- Beau, Albin: *Os Sonetos de Antero de Quental*, in *Estudos*, vol. II, Coimbra, 1964.
- Salgado Júnior, A.: introd. aos *Raios de Extinta Luz e outras poesias*.
- Silva, Lúcio Craveiro: *Antero de Quental. Evolução do Pensamento Filosófico*, in «Brotéria», 24, 1937, e Braga, 1959.
- Lopes, Óscar: *Antero de Quental — Vida e Legado de uma Utopia*, Caminho, Lisboa, 1983 (desenvolve o texto do presente volume, nomeadamente a análise temática e textual dos *Sonetos*); *Álbum de Família — Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*, Caminho, Lisboa, 1984; intr. do mesmo e notas de J. E. Zúñiga à ed. bilíngue *Poesias y Prosas Selectas*, Alfaguara, Madrid, 1986;

Meditação desgarrada sobre uma releitura de Antero, em J C, 466, Junho de 1991, a incluir no vol de *Leituras Anterianas*. Coimbra, 1992; *Amorim Viana. Antero e Bruno Algumas conexões*, in «Colóquio/Letras», 123/124, Jan.-Junho, 1992, pp 189-211, *Alguns Conflitos Internos Anterianos*, in «Actas do Congresso Anteriano» de Ponta Delgada, 1993, 343-352; número especial do centenário anteriano de «Colóquio/Letras» (n.º 121); *O Antinaturalismo de Antero*, in Universidade do Porto — Boletim n.º 12, Fev 1992, pp 30-35

- Carreiro, J Bruno *Antero de Quental. subsídios para a sua biografia*, 2 vols., Lisboa, 1948; 2.ª ed, 2 vols., Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1981 Contém documentação exaustiva e bibliografia completa.
- Boisvert, G. *Antero de Quental*, in *Bulletin des Etudes Portugaises*, t. XXV, 1964
- Sá, Vítor de *Antero de Quental*, Braga, 1963, 2.ª ed. rev Limiar, Porto, 1977. (Sobretudo importante quanto ao estudo do pensamento e actuação política de Antero.)
- Mendes, João *Os «Sonetos» de Antero, Os Dois Anteros, Ética e Estética de Antero, o Génio Poético de Antero e o complexo de Caronte*, in «Brotéria», vols 75, n.º de Novembro, 1962, 76, 1963, pp 5-23 e 257-281, 81, pp 173-180, 93, n.º 11, Novembro 1971, respectivamente
- Kaiser, Wolfgang *Análise e Interpretação da Obra Literária*, vol. II, pp 208 e seguintes, José Alves, *Métasémèmes et métalogismes dans un sonnet de Antero de Quental*, in «Sillages», 1972, Poitiers
- Cidade, Hernâni: *A. de Q a obra e o homem*, 2.ª ed, Lisboa, 1978
- Carvalho, Ruy Galvão de *Bocage e Antero* in *Brotéria*, 82, n 4, Abril de 1967 *A Presença da morte nos sonetos de Antero*, in «Ocidente», vol 16 e *Antero de Quental nos «Sonetos Completos»*, *ibidem*, vol. 17 Separata de outros estudos in «Ocidente» *Ordenação Cronológica dos «Sonetos Completos» de A. de Quental*, Angra do Heroísmo, 1962 *A. de Quental — Novos Ensaios*, S Miguel, Açores, 1985.
- Atkinson, Dorothy M. *As Imagens de Antero*, in «Ocidente», 77, n.º 354, Outubro 1967
- Martinez, Maria Teresa Leal de *A «Filosofia Idealista da Morte» em Antero de Quental*, in «Ocidente», n.º 400, 1971 (Agosto)
- Pereira, Carlos Seabra. *Por um retorno à «íntima unidade dos sonetos» de Antero*, Mathesis, Univ Católica, Centro Regional de Viseu, 1979
- Pires, A. Machado *A ideia de decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, 1978, 2.ª ed Vega, Lisboa, 1992
- Alves, José: *Essai de caractérologie d'Antero de Quental*, in «Sillages», 1973/4, Universidade de Poitiers
- Catroga, Fernando *A Ideia de Evolução em A. de Quental*, in «Biblos», Coimbra, LVI, 1980, pp 358-388; *O Problema Político em A. de Quental Um Confronto com Oliveira Martins*, Centro de História da Sociedade e da Cultura, Fac de Letras de Coimbra, 1981; *Filosofia e Sociologia. A Ideia Anteriana de Socialismo*, sep da «Vértice», 42, n.º 448, 1982; *A Metafísica Indutiva de Antero de Quental*, in «Biblos» vol 61, 1985, pp 472-507, e textos a sair no vol de *Leituras Anterianas*, Coimbra, 1991.
- Acerca dos doutrinários especulativos contemporâneos de Antero, ver os artigos de Delfim Santos, Sant'Ana Dionísio e José Marinho sobre, respectivamente, Silvestre Pinheiro Ferreira, Amorim Viana e Sampaio Bruno em «Panorama da Literatura Portuguesa do séc. XIX», dirigida por Gaspar Simões; Hernâni Cidade, *Século XIX. A revolução em Portugal e alguns dos seus mestres*, col. «Ensaios», 1961, pref de A. Brás Teixeira à ed de Pedro Amorim Viana, *Defesa do Racionalismo ou Análise da Fé*, IN-CM, 1982; e ainda:
- Silva, Maria Beatriz Nizza da: *Silvestre Pinheiro Ferreira: Ideologia e Teoria*, ed Sá da Costa, 1975 José Esteves Pereira, *Silvestre Pinheiro Ferreira. O seu pensamento político*, Fac de Letras de Coimbra, 1974.

- Sá, Vítor de *Amorim Viana, Ensaio biobibliográfico*, Figueira da Foz, 1960; *Amorim Viana e Proudhon*, Lisboa, 1960, reprod em *Sociologia em Amorim Viana*, Lisboa, 1982; *Perspectivas do Século XIX*, col. «Portugália», 1964, reed. rev col. «Limiar» (Ensaio), Porto.
- Serrão, Joel *Caracterização da Mundividência de Sampaio Bruno*, in *Temas de Cultura Portuguesa*, II, col. «Problemas», Lisboa, 1965, reed Horizonte, 1989, e, anteriormente, *Sampaio Bruno — o Homem e o Pensamento*, Lisboa, 1959, reed rev e aum., Livros Horizonte, 1986. Sobre *Antero. O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, 1985 (contêm textos de Antero, Eça e Batalha Reis, incluindo inéditos), *Antero e a Ruína do seu Programa* (1871-1875), Horizonte, 1988, *«Hino da manhã» e outras poesias do mesmo ciclo*, com estudo e notas, Horizonte, 1989
- *As Polémicas de Camilo*, vol. I, col. «Portugália», contém os textos da polémica entre Amorim Viana e Camilo Castelo Branco
- Martins, José V de Pina *Antero de Quental e Michelet*, in «Arquivos do Centro Cultural Português», vol 8, 1974, Paris
- Lourenço, Eduardo *Dialéctica Mítica da Poesia Moderna Portuguesa — I De Antero a António Nobre*, in rev *Nova*, 2, 1976, pp 44-51; *Poesia e Metafísica — Camões, Antero, Pessoa*, Sá da Costa, 1983, pp 119-153.
- Figueira, Maria Fernanda Reis *A Faculdade de Teologia perante o Materialismo* (1861-1905), sep da «Revista de História das Ideias», I, 1976, Coimbra.
- Moisés, Carlos Filipe *Antero de Quental. o poeta e o mito*, in «Colóquio/Letras», 41, Janeiro 1978, pp 36-44
- Pais, Romaris Andrés: *Les sonnets de «Elogio da Morte» de A. de Quental*, «Colóquio/Letras», 64, Setembro 1982, pp. 11-19
- Martins, Ana Maria Almeida. *O Essencial sobre A. de Quental*, IN-CM, 1985
- Berardinelli, Cleonice. *Os Sonetos de Antero Tentativa de análise estrutural*, in *Estudos de Literatura Portuguesa*, IN-CM, 1985, pp 133-158
- *Antero de Quental Fotobiografia*, IN-CM, 1986.
- *Livraria de Antero — Catálogo*, Ponta Delgada, 1991, ed pela Bibl. Pública e Arquivo dessa cidade, que publicou simultaneamente uma extensa bibliografia:
- *Antero — Ele próprio na vida e na Obra* (catálogo de uma exposição).
- Júdice, Nuno: *O Processo Poético*, IN-CM, 1992 (contém estudos sobre A. de Q.)
- *Actas* dos Congressos comemorativos do centenário anteriano que em 1991 se realizaram em Ponta Delgada (Univ dos Açores), ed. Ponta Delgada, 1993, e no Porto (Fac de Letras), Lisboa (Fac. de Letras), e das *Leituras Anterianas*, org. pela Univ de Coimbra, além de números especiais de periódicos, como o do «J.L.», n.º 466, de 11 a 17 de Junho de 1991 N.º especial de «Colóquio/Letras», n.ºs 123-124, 1992, e o n.º 13, 1991, da *Rev de História das Ideias*, Fac de Letras de Coimbra, 1991.
- *Antero de Quental* ... ..., org. por Isabel Pires de Lima, 1994, ASA.

Capítulo IX

OLIVEIRA MARTINS

A partir de 1870 a carreira literária e pública de Oliveira Martins decorre paralelamente à de Antero de Quental, com quem manteve um constante diálogo, hoje representado por uma importante correspondência. Com características psicológicas e uma formação social e profissional muito diversas das do seu principal amigo e confidente, Oliveira Martins realizou uma experiência complementar da daquele e que parece encerrar os mesmos conflitos insolúveis com que Antero se debateu. Também só compreenderemos a carreira literária de **Joaquim Pedro de Oliveira Martins** (n. Lisboa, 1845-04-30 — f. 1894-08-24) se a articularmos com a sua acção pública.

Vida e obras

Nascido em Lisboa de família burguesa, Oliveira Martins não teve formação universitária. O falecimento do pai, funcionário público, obrigou-o a empregar-se aos 15 anos e a abandonar o liceu. Fez carreira de empregado comercial e paralelamente cultivou-se como autodidacta. Precoces ambições literárias levam-no a tentar o drama histórico (*Afonso VI* é o título de uma peça de publicação póstuma) e o romance histórico, *Phoebus Moniz*, caracteriza-se pela sua indecisão na questão ibérica. Relacionou-se com o grupo do Cenáculo em 1870. Com Antero e José Fontana participou na organização do movimento socialista em Portugal, colaborando na redacção de *O Pensamento Social* e *A República* (1870-1873). Em 1870 encontrou colocação em Espanha como encarregado do pessoal mineiro de Santa Eufémia, na serra Morena, Andaluzia. Com o trabalho profissional, a convivência dos mineiros, de quem se fez estimado,

a aprendizagem de certos ramos práticos de engenharia, acumulou Oliveira Martins nesta época (1870-1874) uma importante actividade de publicista, dentro da campanha iniciada em Lisboa com Antero e José Fontana. Além de uma tentativa de análise literária, *«Os Lusíadas», ensaio sobre Camões e a sua obra em relação à sociedade portuguesa e ao movimento da Renascença*, 1872, redigiu dois livros, que tanto o autor como Antero, que lhe acompanhou de perto a elaboração, consideravam de grande importância, apesar de constituírem resumos, sobretudo o primeiro, de questões sociais: *Teoria do Socialismo — evolução política e económica das sociedades na Europa*, e *Portugal e o Socialismo*, ambos de 1873.

Fixou-se no Porto em 1874 como funcionário administrativo e técnico da Companhia de Caminho-de-Ferro do Porto à Póvoa de Varzim, de que veio depois a ser administrador e director técnico, quando Antero de Quental se achava já afastado da acção política e operária. Sem abandonar os ideais da juventude, votou-se a um trabalho de divulgação e esclarecimento pelo livro. Dirigiu a notável *Revista Ocidental* (1875) com Antero e Batalha Reis.

A *Teoria do Socialismo* e *Portugal e o Socialismo* prolonga-se com um estudo sobre *A Reorganização do Banco de Portugal*, 1877, motivado pela grave crise bancária nacional do ano anterior, e com outro sobre *As Eleições*, 1878, em que, criticando as mistificações a que se prestava o regime parlamentar então vigente, preconizava um tipo corporativo de representação nacional, com uma situação aliás muito centralista em matérias sociais e económicas. Tendo a Academia das Ciências aberto um concurso sobre a circulação fiduciária, obteve Oliveira Martins a medalha de ouro com uma *Memória* sobre aquele tema, onde aplicava a teoria geral ao caso português, relatando desenvolvidamente as crises monetárias portuguesas de 1846 e de 1876. Na sequência de uma antiga discussão com Antero, publicou *O Helenismo e a Civilização Cristã*, 1878, em que minimiza os grandes filósofos gregos, em relação a S. Clemente de Alexandria (numa sequência da velha polémica com Antero).

A partir deste ano, lançou-se Oliveira Martins numa vasta empresa de divulgação de cultura sociológica, *a Biblioteca das Ciências Sociais*, que, começando pela antropologia, abrangia a evolução das instituições e das sociedades desde as suas formas primitivas até ao Estado moderno. Dentro de tal programa, fez sair os *Elementos de Antropologia*, 1880, *As Raças Humanas* e a *Civilização Primitiva*, 1881, o *Sistema dos Mitos Religiosos*, 1882, o *Quadro das Instituições Primitivas*, 1883, as *Tábuas de Cronologia*, 1884, e finalmente a *História da República Romana*, que, a seu ver, resumia a evolução típica política de um estado (1885). Dentro da *Biblioteca* inclui-se também a história especial de Portugal e da Península Ibérica: *História da Civilização Ibérica* (1879) e *História de Portugal* (mesmo ano), continuada esta última com o *Portugal Contemporâneo* (1881), e *O Brasil e as Colónias Portuguesas* (1881), onde preconiza uma impiedosa colonização concentrada em Angola.

Outros volumes estavam previstos, um deles sobre linguística, de colaboração com Adolfo Coelho, aliás um dos seus críticos, mas Oliveira Martins em 1885 interrompia a *Biblioteca* para intervir na vida política. As condições da sua intervenção foram muito discutidas na época, acusando-o uns de trânsfuga do movimento republicano e socialista em que inicialmente militara, enquanto outros, embora como Antero de Quental, o apoiavam.

Na realidade, ele tira as suas conclusões do fracasso dos projectos do grupo do Cenáculo e das Conferências Democráticas subsequente à derrota da Comuna e à reacção que se lhe seguira. Enquanto Antero se isola e Teófilo se desvia para um republicanismo jacobino, Oliveira Martins vê já na década de 70 uma solução no chamado «socialismo de Estado» ou «socialismo catedrático», segundo o qual seria possível uma reforma social apoiada num

governo esclarecido. Bismarck aparecia como um exemplo. Não existindo em Portugal uma organização política sólida fora dos partidos monárquicos, sustentava Oliveira Martins que num de estes devia apoiar-se qualquer acção transformadora da política e economia portuguesas. Com este propósito aderiu ao Partido Progressista, que herdara a tradição do Setembrismo e se encontrava então na oposição. Como base de apoio — além de relações com o influente chefe daquele partido, Anselmo José Braamcamp — contava interessar os industriais do Porto num programa de fomento da indústria nacional que incluía o estabelecimento de pautas proteccionistas. Fez-se eleger deputado por Viana do Castelo, em 1885, fundou um jornal, *A Província*, donde assestou as baterias contra a situação regeneradora, e publicou naquele ano o volume *Política e Economia Nacional*. Nele resumia as suas principais teses: moralização da vida política; protecção da indústria nacional; fomento da agricultura e outras actividades. Iniciava um movimento que designava por «Vida Nova», com um programa que era em parte continuação do antigo Setembrismo e que tivera um precursor teórico em Oliveira Marreca.

Ao contrário do que esperava, a subida do Partido Progressista ao poder não lhe trouxe uma posição no ministério, e a sua acção ficou limitada ao Parlamento, onde apresentou, como deputado pelo Porto (eleito em 1887), um *Projecto de Lei de Fomento Rural*, que aliás não chegou a entrar em discussão. Em Lisboa, para onde se transferiu em 1888, fundou *O Repórter*, jornal de bom nível literário e doutrinário, com a colaboração de alguns dos melhores escritores portugueses da época; e, dando flanco aos ataques dos antigos correligionários, aceitou um lugar de favor ministerial, a administração da Régie dos Tabacos.

Oliveira Martins entrara de facto na rotina da oligarquia política nacional, mas não desistira de exercer um papel decisivo e renovador. Ligou-se ao grupo dos *Vencidos da Vida* em que, além de Ramalho, Eça e Junqueiro, participavam personalidades salientes da aristocracia, como o conde de Sabugosa, o marquês de Soveral, o conde de Arnoso, que lhe abriram relações dentro do Paço, e com o próprio rei. Persuadido de que o país caminhava para um desastre financeiro, aguardava o momento em que a sua capacidade de economista e o seu prestígio junto de algumas individualidades dele fizessem o homem indispensável.

Esta ocasião chegou poucos meses depois do Ultimato, por ocasião do qual manobrara de maneira a dificultar a acção do Partido Republicano, que entretanto se tornara uma força considerável. Em 1892 o Tesouro português achou-se impossibilitado de manter os seus compromissos relativamente aos credores entrangeiros da dívida pública, apoiados pelos respectivos governos (Inglaterra, França, Bélgica e outros). Estava-se à beira de uma bancarrota, de uma possível intervenção diplomática apoiada na força e de uma crise de desemprego em massa, motivada por uma crise fiduciária. Oliveira Martins entra num ministério de salvação nacional como ministro da Fazenda. Mas quatro meses depois, passado o momento mais crítico, depois de ter promulgado as medidas mais impopulares, é obrigado a demitir-se, por manobra política dos seus adversários dentro do regime.

As circunstâncias em que este facto ocorreu liquidavam de tal maneira os seus projectos que ele saiu precipitadamente para Inglaterra a recompor-se. Desta viagem proveio *A Inglaterra de Hoje* (1893).

Desde 1892, a actividade literária torna-se para Oliveira Martins um refúgio e uma compensação. Encerrada desde 1885 a publicação da *Biblioteca das Ciências Sociais*, empreende uma série de biografias, onde à admiração pelas grandes personalidades se junta o comprazimento no passadismo pitoresco: *Os Filhos de D. João I* (1891); *A Vida de Nun'Álvares*

(1893). Preparava uma série que devia concluir com a vida de D. Sebastião, desenvolvendo a parte que na *História de Portugal* é consagrada à dinastia de Avis. Para escrever o volume sobre D. João II, empreende uma viagem a Espanha, estímulo para as *Cartas Peninsulares*, suas últimas páginas. *O Príncipe Perfeito* ficou inacabado. O autor morreu tuberculoso no meio desse trabalho, aos quarenta e nove anos.

O historiador

Sob a influência da Proudhon, escreve Oliveira Martins que «a teoria do Socialismo é a evolução», querendo com isto significar que a «evolução» conduziria a uma sociedade sem classes, que seria uma livre associação de indivíduos em moldes federais e na qual competiria ao Estado a propriedade de todos os valores que não procedem do trabalho individual.

É sob a influência desta teoria da evolução que Oliveira Martins empreende a *Biblioteca das Ciências Sociais*, com o fim de abarcar o conjunto da história social do Homem. Mas outras influências vêm interferir na elaboração deste programa, principalmente a dos sociólogos alemães que redescobriram a velha concepção organicista da sociedade. Desta maneira, a *Biblioteca das Ciências Sociais* não se apresenta já apenas como a história das fases da evolução da Humanidade para a plenitude da consciência e da liberdade, mas também como a biografia dos organismos vivos, que eram, segundo esta escola, as nações. Como resume o próprio Oliveira Martins:

> «Os órgãos do corpo social apresentam-se primeiro como esboços rudimentares; e o conjunto possui apenas o carácter de agregação. À medida que a acção e a reacção dos diversos elementos obriga cada um deles a definir-se e especializar-se, vai aparecendo o princípio de coordenação comum, espécie de princípio vital social: assim também da primitiva agregação celular sai o organismo. Logo, porém, e à maneira que se desenvolve e tende a atingir a perfeição típica, a sociedade gera em si um pensamento que é ao mesmo tempo o norte que dirige, a mola interior que move o ser orgânico no seu desenvolvimento e afirmação: assim também o corpo, uma vez constituído, é, num sentido, a origem do pensamento, e, em outro, o seu produto.»

Uma outra teoria exerceu papel importante na obra histórica de Oliveira Martins: a teoria do acaso tal como a expôs A. A. Cournot. Os factos constituem diversas séries ou processos, cada um dos quais se desenvolve segundo a sua continuidade própria. O encontro fortuito de séries diferentes é imprevisível e constitui propriamente o acaso. Assim, ao contrário de Antero, Oliveira

Martins, em *O Helenismo e a Civilização Cristã*, atribuía a causas em grande parte acidentais o advento da Idade Média; atribuía também a factores contingentes a formação de nacionalidades como a portuguesa. Esta teoria do acaso permitia, entre outras coisas, conceder um importante papel histórico às grandes individualidades. Na história de Portugal o exemplo mais flagrante teria sido o do Terramoto de 1755.

É na *História da República Romana* que se torna mais visível a convergência destas directrizes norteadoras da *Biblioteca.* Esta obra foi publicada no ano decisivo de 1885, ano em que Oliveira Martins entra na acção política. Pretende narrar o «exemplo típico» de um Estado, «como o naturalista que descreve uma espécie por um indivíduo». Oliveira Martins vê na formação de Roma a constituição de um organismo no sentido indicado; mas a marcha progressiva para a liberdade realiza-se em prejuízo da igualdade económica e da coesão do todo social. Roma chega à beira da anarquia: a antinomia liberdade-autoridade é insolúvel. No entanto, um homem, César, consegue pela sua acção pessoal salvar Roma, praticando ao mesmo tempo uma ditadura «igualitária». Assim, o cesarismo, isto é, a ditadura esclarecida, apareceria como única solução para o problema de Roma, que Oliveira Martins considerava comparável ao da Europa do seu tempo.

Tal é a conclusão lógica dos pressupostos da história de Oliveira Martins — conjugação do organicismo social com uma teoria do acaso —, conclusão que corresponde no plano das ideias político-sociais à sua adesão ao «socialismo de Estado», que muitos supunham em vias de realizar-se, por intermédio de Bismarck, o César do século XIX.

O cesarismo corresponde também em Oliveira Martins a uma definida tendência filosófica, o culto do «heroísmo», cujo melhor expositor em Inglaterra foi Carlyle. Não só Oliveira Martins atribui um papel ainda mais relevante às grandes personalidades, nas biografias finais, como parece fazer delas a própria florescência a que tende, num trabalho obscuro de gestação, o agrupamento social. O fim das sociedades seria produzir os grandes homens. Este ponto de vista colide afinal com o primitivo pensamento da *Biblioteca das Ciências Sociais*, que fora também o da *Teoria do Socialismo* e o de *Portugal e o Socialismo*, embora um não elimine necessariamente o outro no pensamento do autor. Estes livros parecem ver como necessária certa evolução da humanidade, ao passo que as biografias finais — *Filhos de D. João I*, *Vida de Nun'Álvares*, *O Príncipe Perfeito* (só um fragmento) — exprimem uma visão mais voluntarista da História. A última página literária que Oliveira Martins ditou, poucos dias antes do seu falecimento, o final das *Cartas Peninsulares*, exprime todavia um profundo desalento, talvez também devido à sua doença:

«Quem sabe se há progresso — pergunta a propósito da decadência de Medina del Campo —, não já em uma ou em outra civilização, mas até na própria existência do mundo? [...] Quem nos diz a nós que, apesar de toda a vaidade que pomos na descoberta de molas e mecanismos novos para agenciar a vida, não estejamos preparando o descalabro final de um mundo desquiciado e o prólogo da catástrofe inevitável que para além vemos lugubremente, quando o nosso planeta girar nu e frio na noite eterna do espaço?»

Devemos reconhecer que o ponto de vista hegeliano que orienta a primeira fase da obra de Oliveira Martins é interferido, no final da sua carreira, pela tese da irracionalidade do mundo ideada por Schopenhauer e E. Hartmann, e que tão grande projecção vimos já ter tido em Antero. Talvez isto se relacione com o fim catastrófico da sua acção pública. É todavia de notar que a morte lhe atalhou precocemente a actividade.

O artista

Sob a influência de Michelet, Oliveira Martins quis fazer das suas obras históricas, além de uma exposição concatenada de ideais ou de factos, uma verdadeira ressurreição de mundos desaparecidos. Para isso, evitou em tais obras a exposição discursiva e adoptou o processo da sucessão de quadros, referentes cada qual a um acontecimento relatado de forma pitoresca, com grande abundância de cores e pormenores e com reconstituições psicológicas de personagens. O mesmo objectivo o levou a usar largamente de símbolos: um homem simboliza toda uma série complexa de factos, às vezes de maneira bem artificiosa, e o terramoto serve de emblema das reformas de Pombal.

O pitoresco de Oliveira Martins é, todavia, por vezes convencional e forçado a um pitoresco de segunda mão: tem por fontes imediatas textos literários e não uma percepção directa da realidade.

A incontestável sugestão imaginífica das obras de Oliveira Martins não provém da evocação plástica, mas da movimentação dos quadros. Quer mostrando Aníbal despenhando-se pelos precipícios dos Alpes, quer Lisboa a desabar com o terramoto, quer os vinhos de Gaia jorrando no Douro, quer simplesmente a linha movente do cume dos montes evocando uma impetuosa história geológica, Oliveira Martins sabe transmitir impressivamente a percepção do movimento. O seu talento é mais rítmico do que plástico. Os homens passam movendo-se no seu gesto característico — «um homem é um momento», escreveu; as batalhas, os terramotos, os naufrágios, os incêndios sucedem-se num

ritmo que não esmorece. Este ritmo cria uma atmosfera musical densa e muito particular, com um *páthos* próprio.

Oliveira Martins compraz-se, é bem sensível, em lances epopeicos de intenso e patético pitoresco. As personagens e os acontecimentos são notas ou motivos neste rítmico fluir, vogando na sua corrente, aglomerados no movimento geral, e não ligados por nexos concretizadores da sua própria realidade. De facto, essas personagens e esses acontecimentos são «símbolos», «sombras levadas pelos ventos sábios do destino», segundo uma sua expressão. Mesmo nas biografias da última fase, não se vêem os homens a actuar; são, de certa maneira, irresponsáveis, impelidos a cumprir uma missão por conta do Destino.

Este Destino, que encadeia previamente os factos, representa, na realidade, o esquema preconcebido que o autor lhes atribui, expresso de forma imaginosa. Oliveira Martins tende para a exposição alegórica ou simbólica, porque procura correspondências factuais para esquemas conceptuais preelaborados. *A Inglaterra de Hoje* está ainda cheia destes símbolos, com que o autor recobre uma teoria acerca da Inglaterra, embora fundamentada em larga e heterogénea documentação social, económica e financeira.

O crítico Moniz Barreto, contemporâneo de Oliveira Martins, atribui-lhe, como capacidade mais saliente, a imaginação psicológica, isto é, «o dom de ver e descrever interiores de alma». Na realidade, Oliveira Martins põe nas suas personagens históricas muito do conhecimento que tinha de si próprio e dos seus contemporâneos — o que torna duvidosa a reconstituição psicológica que nos dá das figuras do passado. A amargura de D. Pedro regente reproduz, em grande parte, as decepções políticas do próprio Oliveira Martins, que se considerava incompreendido e caluniado como aquele. Outras personalidades são esquematicamente definidas por uma ideia: o infante D. Henrique é um «fenício»; Herculano é um «estóico». Também, pois, sob este aspecto, Oliveira Martins meteu dentro das suas obras históricas muitas das suas simpatias e repulsas, de um modo mais analógico do que conceptual.

A «História de Portugal» e o «Portugal Contemporâneo»

As duas obras em que Oliveira Martins se exprimiu mais completamente e também aquelas que maior influência exercem são as que se referem à história de Portugal, e destas, sobretudo, a *História de Portugal* e o *Portugal Contemporâneo*.

A *História de Portugal* deve a sua imensa influência sobretudo ao facto de se abalançar a uma síntese que integra múltiplos factores, desde o económico ao cultural, e ainda ao de ser uma obra de arte extraordinariamente plástica. Nem todas as teses nela defendidas por Oliveira Martins são originais; algumas estavam dispersas em escritos de Herculano e sumariadas em parte nas *Causas da Decadência*, de Antero, a que todavia oporá uma apologia do *heroísmo* ibérico. Mas estas fontes são muitíssimo enriquecidas com contribuições do próprio Oliveira Martins e integradas numa imaginativa.

Pode dizer-se que Oliveira Martins quis fazer a História de Portugal *por dentro*, como se a alma da nação fosse a sua própria. Neste sentido, a *História de Portugal* é a mais original (e discutível) história cultural do País. Portugal deveria a sua existência, não a condições geográficas, étnicas ou económicas, mas a uma vontade colectiva. Após a fase de elaboração, a Nacionalidade assume a plenitude sob a dinastia de Avis. Em 1580 chegou ao seu termo natural como ser orgânico, com a absorção na Espanha, que é a centralização final da Ibéria. D. Sebastião seria o símbolo da nacionalidade que se extingue e o Sebastianismo, que lhe sobrevive, a «prova póstuma da nacionalidade». Aqui acabaria verdadeiramente a História de Portugal e a das nacionalidades ibéricas. A Restauração de 1640 seria o produto artificial da Guerra dos Trinta Anos, fomentado pela Companhia de Jesus e pelos estados inimigos da Casa de Áustria. Mas não teria dado vida a um organismo, de facto, extinto. Isso não impede Oliveira Martins de continuar a história até à actualidade, embora falhe em explicar satisfatoriamente o prolongamento secular de uma existência que ele declarava inanimada desde 1580. Posto que tivesse criticado uma tese étnica (moçarabismo) de Teófilo, as analogias arturianas do Sebastianismo inspiram-lhe outra teoria étnica: a de uma determinante essencialmente *céltica*, que acaba por conceber como motivo de expressão lírica e de uma expansão ultramarina que, mais tarde, sonha retomar em Angola.

Para levantar esta construção, Oliveira Martins transforma em emblemas figuras como D. Sebastião, e valoriza certos fenómenos, como o Sebastianismo. Apesar de ser um competente economista, Oliveira Martins encareceu sobretudo os aspectos psicológicos da origem e desenvolvimento da nacionalidade, como o Heroísmo, o Sebastianismo e outros. São estes pressupostos que lhe permitem afirmar que na origem de Portugal está uma vontade gratuita de independência, e que a Restauração de 1640 se deve única e exclusivamente às condições externas da política europeia.

É sobretudo na *História de Portugal* que Oliveira Martins melhor expande a sua vocação de visionário ou poeta. Trata-se de um livro imaginativo, denso de

símbolos e de quadros, com um ritmo ora heróico ora fúnebre. Mas é talvez, por outro lado, aquele em que mais se patenteia o carácter espectral das personagens, sem nexo efectivo com os acontecimentos, e a intervenção de uma fatalidade irracional.

Lembremo-nos todavia de que, com tudo o que tem de fantasista ou de arbitrário, a *História de Portugal* constitui um sintético retrato colectivo e histórico do povo português, abrangendo desde o quadro geográfico até o que poderíamos chamar hoje a sua descrição fenomenológica, passando pela psicologia. Ninguém como Oliveira Martins arriscou uma «teoria» de Portugal no espaço e no tempo, teoria certamente discutível, e mesmo provocante, mas sem dúvida rica de sugestões que ainda hoje não estão esgotadas.

O *Portugal Contemporâneo* procura analisar pormenorizadamente os acontecimentos ocorridos entre 1826 e 1868. É o primeiro e mais sugestivo estudo de conjunto sobre o século XIX português, e talvez aquele em que Oliveira Martins pôs mais da sua sensibilidade e do seu conhecimento directo dos factos. O autor intentou aí, em forma de relatos históricos, uma crítica geral do liberalismo português.

Segundo tal crítica, que em parte se inspira em Herculano, a revolução liberal, «conquista à mão armada que substitui a classe governativa do Reino», seria o resultado de uma influência estrangeira, em oposição às autênticas raízes da vida nacional; teria, por outro lado, trazido como consequência o domínio político de uma nova oligarquia, em que predomina a agiotagem. Dentro desta perspectiva, tenta valorizar certos lados castiços da personalidade de D. Miguel, erguido a símbolo do Portugal «verdadeiro», «autêntico», que morreu nas linhas do Porto, e de maneira geral todas aquelas personalidades que representam uma reacção autoritária contra o liberalismo, incluindo Costa Cabral, cuja política favorável à agiotagem todavia denunciara na *Memória sobre a Circulação Fiduciária*. Em sua parte negativa, o *Portugal Contemporâneo* constitui um libelo impressionante e cheio de verdades, já anunciado aliás em *Portugal e o Socialismo*; mas a solução que implicitamente sustenta — o cesarismo — leva-o a contradições e a deformações que se notam facilmente no próprio corpo da obra.

Se a *História de Portugal* é a mais transfigurativa composição de Oliveira Martins, o *Portugal Contemporâneo* é a que oferece quadros mais palpitantes e de maior relevo plástico. O autor conhecera pessoalmente, ou por via de contemporâneos, muitas das personagens que retrata com vivacidade inesquecível, e os acontecimentos capitais que refere estavam ainda muito frescos na memória colectiva. Daqui resulta um empenho pessoal na narrativa e apreciação dos acon-

tecimentos que nenhuma das outras obras tem. O *Portugal Contemporâneo* pode, por isso, considerar-se, com todos os seus grandes defeitos, a obra capital de Oliveira Martins e também uma das obras mais influentes do nosso século XIX.

No seu conjunto, estes dois livros são a mais global e comunicativa síntese da realidade histórica portuguesa, notável pela multiplicidade de elementos que integra, pela audácia das soluções que aventa, pela riqueza de um conhecimento multifacetado dos factos, pelo repto aos preconceitos e pela coragem dos juízos sobre o comportamento dos homens e o da colectividade nacional, coragem patente, por exemplo, na sua apreciação das cavalarias ultramarinas. Trata-se, provavelmente, do mais estimulante e original esforço de pensamento de síntese de todo o nosso século XIX. E, sob o ponto de vista historiográfico, Oliveira Martins esboçou caminhos precursores das tendências da actual ambição da História Total. A sua filosofia pessimista da história portuguesa é sensível n'*Os Maias*, na poesia decadentista finissecular (incluindo Junqueiro e A. Nobre), nos saudosistas, na *Mensagem* de Pessoa e ainda em J. Régio, em certo pós-saudosismo esparso.

Outros historiadores

Oliveira Martins teve larga projecção no público geral e em muitos escritores, como Guerra Junqueiro, cuja *Pátria* é em parte um resumo em verso da *História de Portugal*. Não deixou, porém, uma escola histórica. O brilhante surto da historiografia na sua época, de que ele próprio é um dos expoentes, traz o selo de origem de Herculano.

Deixando de lado especialistas, eruditos ou investigadores de ciências auxiliares, como Braamcamp Freire, que fundou e dirigiu o *Arquivo Histórico Português* (11 vols., 1903-17), o numismata Teixeira de Aragão (*Descrição geral das moedas portuguesas*, 1874), o arqueólogo Martins Sarmento, Sousa Viterbo, operoso investigador da história das profissões em Portugal, Esteves Pereira, Pedro de Azevedo e outros, convém salientar os seguintes nomes:

— Henrique da Gama Barros (1833-1925), que pode considerar-se o mais notável continuador de Herculano, na minuciosa e segura história das instituições políticas e jurídicas portuguesas medievais que é a *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV* (4 vols., 1895-1922; reed. 11 vols., 1945-54), que é um tratado de consulta fundamental.

— António da Costa Lobo (1840-91), que dentro da mesma orientação deu a *História da Sociedade em Portugal no século XV*, 1903, revelando aliás maior poder de síntese que Gama Barros.

— Alberto Sampaio (1841-1908), que renovou o problema das origens da Nacionalidade, estudando alguns dos seus aspectos económico-sociais num estudo precursor da moderna historiografia rural, *As Vilas do Norte de Portugal*, incluído em um dos dois volumes póstumos *Estudos Históricos e Económicos* (1923), que têm um importante prefácio de Luís de Magalhães sobre o autor e a obra (reedição Vega, Lisboa, 1979, com um relevante prefácio de Maria José Trindade).

Bibliografia

1. Textos de Oliveira Martins (indicam-se, como para Garrett e Herculano, as edições em vida do autor)

- *Phoebus Moniz*, 1867 (retirado do mercado pelo autor, mas reeditado postumamente na «Colecção Selecta»).
- *Teófilo Braga e o Cancioneiro*, 1869.
- *«Os Lusíadas», ensaio sobre Camões e a sua obra em relação à sociedade portuguesa e o movimento da Renascença*, Porto, 1872. (O autor refez completamente esta obra no volume *Camões, os Lusíadas*, etc., adiante indicado.)
- *Teoria do Socialismo, evolução política e económica das sociedades na Europa*, Lisboa, 1872.
- *Portugal e o Socialismo, exame constitucional da sociedade portuguesa e a sua reorganização pelo socialismo*, Lisboa, 1873
- *As Donatárias de Alenquer: História da Casa da Rainha*, Lisboa, 1872.
- *A Reorganização do Banco de Portugal*, Porto, 1877
- *As Eleições*, Lisboa, 1878
- *O Helenismo e a Civilização Cristã*, Lisboa, 1878
- *Memória sobre a Circulação Fiduciária*, 1878
- *História da Civilização Ibérica*, Lisboa, 1879; 2.ª ed. 1880; 3.ª ed. 1885
- *História de Portugal*, 1879; 2.ª ed 1880; 3.ª ed 1882; 4.ª ed. 1894, ed. crítica,1988, IN-CM.
- *O Brasil e as Colónias Portuguesas*, 1880; 2.ª ed. aum. 1881, 3.ª ed. aum. 1887
- *Elementos de Antropologia*, 1880; 2.ª ed. 1881; 3.ª ed 1885.
- *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, 1881; 2.ª ed. 1883, e 3.ª 1895, com adições e apontamentos de autor
- *As Raças Humanas e a Civilização Primitiva*, Lisboa, 1881
- *Sistema dos Mitos Religiosos*, Lisboa, 1882.
- *Quadro das Instituições Primitivas*, Lisboa, 1883; 2.ª ed. 1894.
- *O Regime das Riquezas*, Lisboa, 1883, 2.ª ed. 1894
- *Tábuas de Cronologia*, Lisboa, 1884
- *O Empréstimo Real Português de 1832*, Lisboa, 1884.
- *Política e Economia Nacional*, Porto, 1885, 3.ª ed. 1993.
- *História da República Romana*, Lisboa, 1885.
- *Elogio Histórico de Anselmo Braamcamp*, 1887
- *Projecto de Lei de Fomento Rural*, 1887
- *Artigo «Banco» no Dicionário Popular*, 1887.
- *Portugal nos Mares, ensaios de crítica, história e geografia*, 2 vols., Lisboa, 1889; 1 vol. desde 1954 (Uma conferência e várias recensões.)
- *Portugal em África* (1.° volume de *A Carteira de um Jornalista*), Porto, 1891.
- *Os Filhos de D. João I*, Lisboa, 1891.
- *Camões, os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Porto, 1891 (v. acima o título *Os Lusíadas*).
- *A Vida de Nuno Álvares*. Lisboa. 1893

- *A Inglaterra de Hoje, cartas de um viajante*, Lisboa, 1893 2.ª ed 1894.
- *Cartas Peninsulares*, ed. póstuma, Lisboa, 1895 (precedida de biografia pelo irmão Guilherme de Oliveira Martins).
- *O Príncipe Perfeito*, ed. póstuma (contém apenas o cap. I da obra inacabada, 1895).
- *D Afonso VI*, peça teatral, fixação do texto e notas de G. de Oliveira Martins, Guimarães Editores, 1989
- De todas estas obras está fazendo uma reedição completa a Livraria Guimarães, com prefácios e anotações de diversos

Publicaram-se algumas compilações de dispersos e inéditos de Oliveira Martins:

- *Correspondência* (selecta de cartas), Parceria António Maria Pereira, 1926.
- *A Província*, 5 volumes, 1958-59; *O Repórter*, 3 volumes, 1958; *Jornal*, 1960 (compilação dos artigos heterogéneos, de 1869 e 1899, em que ressaltam os três finais sobre a questão ibérica).

2. Antologias

- *Dispersos*, compilação de artigos jornalísticos n'*A Província*, n'*O Repórter* e noutros jornais, António Sérgio, I, 1923, II, Faria de Vasconcelos, Publicação da Biblioteca Nacional.
- *Páginas desconhecidas*, Geada Nova, 1948
- *Literatura e Filosofia*, pref de Cabral do Nascimento, Guimarães e C.ª Ed , 1955
- *Estudos de Economia e de Finanças*, pref de Armando M. de Marques Guedes, Lisboa, 1956 (estudos bancários, o longo artigo *Banco* para o Dic Univ Português, 1867).
- *Literatura e Filosofia*, 1957, e *História e Política*, 2 vols., 1957, que reúnem dispersos, na citada colecção das obras completas da Livraria Guimarães
- *Joaquim Pedro Oliveira Martins — Temas e Questões*, pref selec. e notas de G de Oliveira Martins, colab de M. Manuela Oliveira Martins, IN-CM, 1981
- *Oliveira Martins*, intr e selec de Pedro Calafate, Verbo, 1991
- *Correspondência — J M. Eça de Queirós / J P Oliveira Martins*, intr de Paulo Franchetti, recolha e notas de Beatriz Berrini, Ed. da Univ Estadual de Campinas, Unicamp, 1995

3. Estudos sobre Oliveira Martins

- *Esboço biográfico*, por seu irmão, Guilherme de Oliveira Martins, precedendo as *Cartas Peninsulares*: principal fonte para o estudo da biografia.
- Barreto, Guilherme Moniz: *Oliveira Martins, estudo de psicologia*, 1887 (reed. no vol. *Ensaios de Crítica*, 1944).
- Cordeiro, Silva. *A Crise nos seus Aspectos Morais*, 1898.
- Figueiredo, Fidelino de. *História de um Vencido da Vida*, 1930
- Sérgio, António: pref. aos *Dispersos, idem ao Portugal e o Socialismo*. Outros estudos nos *Ensaios*, vols. V, VI e VIII.
- Martins, F. A. de Oliveira: *D Carlos I e os Vencidos da Vida*, 2.ª ed., 1942; *O Socialismo na Monarquia. Oliveira Martins e a «Vida Nova»*, Lisboa, 1944; *Oliveira Martins e os seus Contemporâneos*, Lisboa, 1960. (Entre outros livros e artigos.)
- Leal, Raul: *Sociologia de Oliveira Martins*, Porto, 1945.

- Saraiva, António José: *Três Ensaios sobre Oliveira Martins*, no vol. *Para a História da Cultura em Portugal*, e o estudo *Oliveira Martins, na Perspectiva da Literatura Portuguesa no século XIX; A Tertúlia Ocidental*, Gradiva, 1990.
- Hallensleben, Ekkehard: *Joaquim Pedro de Oliveira Martins und der Sozialismus in der «Generation von 1865»*, tese de doutoramento, Colónia, 1959
- Barchiesi, Roberto: *Aspetti dell' Opera di Oliveira Martins*, in *Estudos Italianos em Portugal*, n.º 30, 1967.
- Torres, Flausino: *Notas acerca da Geração de 70*, col. «Portugália», Lisboa, 1967
- Lopes, Óscar: *Oliveira Martins e as Contradições da Geração de 70*, «Biblioteca Fenianos», Porto, texto rev. in *Álbum de Família*, pp. 115-140, e comunicação para o *Congresso Oliveira Martins*, Coimbra, 1995, sobre *Nação e Nacionalidade em O. M*
- Silbert, Albert: *Oliveira et l'Histoire*, Paris, 1971
- A. H. de Oliveira Marques organizou uma *Antologia da Historiografia Portuguesa*, Europa-América, cuja introdução, reed. em *Ensaios de Historiografia Portuguesa*, Palas Ed., 1988, contém um *Esboço Histórico da Historiografia Portuguesa*, incluindo as correntes historiográficas posteriores à «revolução herculaniana»
- Serrão, Joel: *Portugueses Somos*, Lisboa, 1976.
- Ribeiro, Orlando: *Introduções Geográficas à História de Portugal*, IN-CM, 1977, cap. I
- Pires, A. Machado: *A Ideia da Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, 1978, 2.ª ed. Vega, Lisboa, 1992 (em especial pp. 295-312, quanto a Oliveira Martins)
- Silva, Augusto Santos: *Oliveira Martins e o Socialismo*, Lisboa, 1979; *O Poliedro Oliveira Martins*, separata de *Cadernos Noroeste*, vol. 7 (1), 1994, pp. 111-121. (Tem bibliografia.)
- Guerreiro, M. Viegas: *Temas de Antropologia de Oliveira Martins*, «Biblioteca Breve», ICALP
- Martins, Guilherme de Oliveira. *Uma biografia*, pref. de Eduardo Lourenço, IN-CM, 1987

Capítulo X

EÇA DE QUEIRÓS e a ficção realista

Concepções estéticas do grupo a que, em 1871, pertencem Antero, Teófilo, Oliveira Martins, etc., foram, quanto à literatura, apresentadas por Eça de Queirós na sua conferência do Casino *A Nova Literatura*, subintitulada *O Realismo como nova expressão da Arte*. A sua posição doutrinária de então, em consonância com o vago radicalismo político-social do *Cenáculo*, parecia cortar abruptamente com o romantismo fantástico, ousadamente metafórico, humoral e *satânico* das próprias primícias literárias queirosianas de 1866-67; mas, vindo a ser, em Portugal, o mais dotado expoente do realismo oitocentista, Eça de Queirós consegue associar a uma crítica social próxima da de Oliveira Martins (ou, anteriormente, entre proudhoniana e positivista) uma inédita fantasia, quer de humor concepcional, quer já sensível ao nível de uma frase: dela se desprendem, simultânea ou alternadamente, extraordinários efeitos, por um lado, de apreensão objectiva flagrante, e, por outro lado, de prodigiosa transfiguração poética.

Vida e obras

José Maria Eça de Queirós (n. Póvoa de Varzim, 1845-11-25 — f. 1900-08-16) era originário da burguesia culta, filho de um magistrado, mas anteriormente ao casamento legal dos pais — o que, devido a um preconceito hoje estranho e por parte da mãe, motivou o seu afastamento do lar paterno.

Estudante de Leis em Coimbra, representou no Teatro Académico e passou como figurante de segundo plano nos movimentos estudantis e literários chefiados por Antero e por Teófilo, muito embora, como eles, tenha respirado o novo clima intelectual. Só quase no fim do curso se estreia como escritor, em folhetins iniciados por *Notas Marginais*, na *Gazeta de Portugal*, que pela sua novidade foram estranhados até ao riso, porque o nosso público, mesmo o mais informado, não estava preparado para o novo estilo literário que o autor, fantasista e familiarizado com a recente literatura em francês, pela primeira vez cultivava em Portugal. Estes folhetins vieram a ser escolhidos e publicados postumamente nas *Prosas Bárbaras*. Depois de abrir banca de advogado em Lisboa, aceita a redacção de um jornal de Évora, o bissemanário *Distrito de Évora*, mas regressa pouco depois e agrega-se ao *Cenáculo*. Sob o impulso de Antero, dedica-se aqui ao estudo de Proudhon. Uma viagem que faz ao Oriente para assistir à inauguração do canal de Suez encontra-o já numa fase decisiva da sua evolução mental — o que se detecta nas impressões de viagem, aliás também sugestionadas por certos orientalistas, as quais deixam vários rastos importantes nas obras posteriores, e que vieram a ser parcialmente inseridas no livro póstumo *O Egipto*, organizado e muito retocado pelo filho mais velho.

É no ano seguinte que publica, em folhetins, no *Diário de Notícias*, de colaboração com Ramalho, a sua primeira tentativa ficcionista — o *Mistério da Estrada de Sintra* —, um imbróglio de paródia romântico-passional onde sobressaem páginas queirosianas sobre um cruzeiro mediterrânico ou sobre as motivações do adultério (edição revista 1884); que lança, também com Ramalho, *As Farpas*, e que profere a citada conferência no Casino, onde se acusam leituras de Proudhon, de Taine, de Flaubert, de Renan. A carreira administrativa, que escolhera, levara-o a Leiria como administrador do concelho, e no ambiente desta cidade situa o entrecho do primeiro romance que empreende dentro da orientação definida na conferência, *O Crime do Padre Amaro*.

Concorrera, entretanto, à diplomacia, e com a sua colocação em Havana, em 1872, afasta-se do meio português, onde só volta a viver curtos períodos; saliente-se notáveis relatórios consulares, que denunciam a exploração de emigrantes chineses através de Macau e as condições de uma greve nas minas britânicas, e uma viagem aos Estados Unidos. Transferido em 74 para Inglaterra, escreve aí *O Primo Basílio*, romance editado em volume em 1878, enquanto apura o texto do *Padre Amaro*, precipitadamente saído na *Revista Ocidental* (75), e depois, muito remodelado, em volume, no ano seguinte, e novamente refundido ainda em 1880. Planeou entretanto um grande empreendimento, uma colecção de novelas com o título de *Cenas Portuguesas*, que refundiu por várias vezes e sob diversos títulos: daí nasceu a panorâmica social de *Os Maias*, além de um conjunto de obras postumamente publicadas, mas ainda hoje carecentes de edição crítica. De caminho ia escrevendo obras em que a fantasia tem maior papel, como *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1887), enviava para jornais portugueses e brasileiros comentários sobre a vida política mundial, por vezes satíricos e extremamente sagazes (reunião póstuma em *Cartas de Inglaterra*, *Cartas de Londres*).

Com *Os Maias* (afinal só publicados em 88) pode considerar-se encerrada a fase da obra de Eça de Queirós iniciada com *O Crime do Padre Amaro*. O autor ligara-se a uma família aristocrática, casando com a irmã de um amigo seu, o conde de Resende. Fixa-se em Paris, para onde é nomeado cônsul em 1889. E sente-se que este observador do mundo, que envia da Capital da Civilização para os países de língua portuguesa (Portugal e Brasil) os seus *Bilhetes de Paris*, *Cartas Familiares e Ecos de Paris*, se decepciona cada vez mais com a mais famosa capital europeia do tempo.

Ainda principia a publicação de duas obras, a *Correspondência de Fradique Mendes*, na «Revista de Portugal» (1889-90), e *A Ilustre Casa de Ramires*, na «Revista Moderna» (1897), obras que só postumamente vieram a ser editadas em volume, apenas em parte revistas pelo autor. Mas a sua pena, cada vez mais atarefada, dispersa-se em empreendimentos vários: além da colaboração nos jornais portugueses e brasileiros, funda e dirige uma importante revista, a «Revista de Portugal» (1889-1892), onde colaboram alguns dos seus companheiros de geração e outros, como Antero, Oliveira Martins, Alberto Sampaio, Moniz Barreto, etc.; co-organiza e prefacia o *Almanaque Enciclopédico* (1896, 1897).

É no meio desta azáfama, aliás destinada a prover a uma família cada vez mais numerosa, que Eça morre na sua residência de Neuilly, Paris. Deixava ainda inédito um espólio considerável.

Desenvolvimento da carreira literária queirosiana

É possível rastrear na obra de Eça de Queirós uma evolução geral, embora acidentada de importantes meandros, que se evidenciam perante a cronologia geral das edições feitas em vida do autor, e que se tornam mais difíceis de caracterizar se se tiver em conta a ordenação, ainda hoje por vezes problemática, dos originais sobreviventes. Esses originais só em 1980 se tornaram publicamente disponíveis, com a entrega do espólio à Biblioteca Nacional. Tal facto permite o processo agora em curso de edições críticas, que devem incidir, quer sobre volumes publicados sem a decisiva revisão e organização final do autor, quer sobre livros postumamente editados segundo reconstituições (nalguns casos já provadamente incorrectas) de manuscritos e até de simples rascunhos ou esboços. A síntese que se segue baseia-se no actual conhecimento dos textos queirosianos, tais como eles se apresentam tendo em conta a bibliografia indicada no final deste capítulo.

Os primeiros textos literários queirosianos conhecidos são os folhetins publicados em 1866-67 na *Gazeta de Portugal*, postumamente seleccionados ou reduzidos para o volume *Prosas Bárbaras*, 1903, com reedições posteriores que integram textos então excluídos e depois dispersamente publicados. Consideremos o conjunto hoje acessível desses folhetins, de estilo e temática tão originais e tão estranhos na altura da sua publicação, mas que, não obstante a sua heterogeneidade, se podem relacionar com certas feições da obra posterior. Importa notar que a sequência da publicação original destes folhetins foi interrompida durante vários meses (de Janeiro a Outubro de 1867), durante os

quais o escritor esteve absorvido pela redacção quase total de um jornal provinciano, *Distrito de Évora*, então em oposição política: é que, nesse intervalo, Eça deixa quase completamente estancar a sua palpitante veia de imaginação lírica e humorística, em benefício de uma actividade crítica e doutrinária com referências democráticas, sobretudo proudhonianas, como a exaltação da trindade família-educação-trabalho, da missão social da cultura, a defesa dos assalariados, pequenos camponeses e contribuintes pobres, a crítica da demagogia eleitoralista, etc.. Este Eça didáctico e polemista terá também continuidade, mas de um modo cada vez mais ironicamente distanciado, através de uma obra de ficção sempre criticamente atenta à sociedade oitocentista portuguesa e de uma operosa produção cronística surpreendentemente informada e mordaz.

A atmosfera cultural e, em particular, estética subjacente aos folhetins de 1866-67 está caracterizada por uma excelente *Introdução* de Jaime Batalha Reis à edição de 1903 (e aliás revista para a edição de 1922) no volume *Prosas Bárbaras*; ajudam também a compreendê-la alguns textos caricaturais e imaginativos do próprio Eça, em especial a *Carta* a Carlos Mayer sobre a juventude coimbrã de cerca de 1862-65 (incluída nesse volume), a sua contribuição para o *In Memoriam* a Antero de Quental e os episódios de ambiente estudantil coimbrão de *A Capital!*.

A característica dominante destes folhetins é uma certa fantasia que, inspirando-se principalmente em traços da literatura romântica alemã (por transmissão francesa), pouco se preocupa com a coerência judicativa geral, e por vezes com a própria proporção ou unidade de cada texto, mas atinge uma surpreendente novidade temática e estilística em relação às tímidas tradições românticas nacionais. No conjunto, paira uma intensa fascinação por Heine e Goethe, atrás dos quais se perfilam outros vultos contrapostos ao classicismo francês, como Shakespeare, Dante, os barrocos espanhóis e, mais imediatamente, Hugo, Baudelaire e Nerval, além de Balzac, mas este (nesta primeira fase queirosiana) curiosamente inserido entre os grandes modelos românticos «que criam almas, e não [...] reproduzem costumes». «Alma», ou, no plural, «Almas», é mesmo uma palavra-chave deste Eça juvenil.

Uma das mais exaltadas expressões desta alma romântica é a música alemã (nomeadamente de Mozart e Beethoven), que o grupo do *Cenáculo* descobriu, como voz da «dor cósmica» ou «mal do infinito».

De resto, toda a realidade aparece como animizada; trata-se afinal daquele mesmo «pampsiquismo» de que Antero procurou, durante cerca de 25 anos, extrair uma metafísica «positiva» (isto é, compatível com a ciência), e que em Eça de Queirós (como em Gomes Leal) subsistirá sempre, mesmo em textos

«realistas», a um nível microtextual, e talvez mais comunicativo: o da metáfora que animiza as coisas inertes. Para esse pampsiquismo contribuem duas tradições do imaginário.

Há, por um lado, o imaginário popular (e romântico) de cunho fantasmagórico, macabro, miraculoso ou supersticioso, aquele que mais sensivelmente perdura ao longo de toda a obra queirosiana, como se fosse uma catarse de medos e superstições inconfessáveis; o próprio Eça ironiza a obsessão dos abutres nessas *Prosas*, e não são menos notórias as dos corvos, dos cemitérios, dos corpos humanos (ou troncos vegetais) em decomposição, disseminando-se pela «grande natureza», pela «eterna matéria forte», sob a forma de átomos soltos que parecem, simultaneamente, materiais e espirituais (e neste caso se assemelham às *mónadas* da metafísica leibniziano-anteriana). Seria inadequado procurar qualquer grande consistência racional neste Eça romântico, que obviamente oscila entre o panteísmo, um deísmo filosófico, um teísmo afectivamente cristão (e democrático), ou um vago monismo, que tanto parece materialista como espiritualista. O efeito mais procurado é o de descarregar (exprimindo-o) um grande pavor pela miséria, pela agonia mortal, pela cadaverização, inumação, desagregação do corpo próprio (ou da alma) — pavor a que o redactor opõe a contrafeita consolação (pessimista e misantrópica) de que a vida humana é, afinal, toda ela sofrimento, injustiça, violência, e de que os «átomos» dispersos pela morte poderão vicejar em troncos, flores, formas mais belas e indolores, numa «metempsicose do bem»; mas enquanto, paradoxalmente, este termo «metempsicose» designa aqui a sobrevivência indefinida e jubilosa de substratos corpóreos, a alma é, várias vezes, encarada como simples dor da existência individual humana, felizmente destinada a dissipar-se (embora, e como já notámos, a palavra «alma» corresponda afinal ao mais elevado ideal romântico). Daí o projecto de umas *Memórias dum Átomo*, a que por várias vezes Eça se refere, e ainda dois textos de prosopopeia inseridos nestes folhetins: a autobiografia do Lume, ou Fogo, divindade tutelar dos homens e que eles reduziram a força bélica ou motriz, e a de uma árvore, também entidade benigna, antinaturalmente convertida em forca.

Esta tradição do imaginário tradicional funéreo apresenta ainda aspectos demoníacos, mas nesta área cruzar-se-á com uma tradição diferente: a do paganismo, que em certo Romantismo alemão (e outro) reúne as divindades, ou semidivindades, greco-romanas com as dos antigos Germanos (e também Celtas). Eça (como ocasionalmente Antero) faz-se em várias obras eco de um importante tema romântico: o tema do «exílio dos deuses» e da «morte de Pan» (deus, por excelência, da Natureza) após a vitória do cristianismo. Esse tema

surge ligado à ideia do sucessivo ocaso das diversas religiões históricas (tal conexão é, entre nós, típica de Eça e Antero), e à identificação dos antigos deuses indo-europeus como as forças anímicas da Natureza, sobretudo florestal, e tende a fundir Pan com diversas figurações diabólicas: o Diabo, Satanás, Mefistófeles.

A grande importância dada a estas figurações diabólicas terá uma clara continuidade na obra queirosiana. O Diabo é qualificado como «a figura mais dramática da história da alma» e (na sua identificação com Pan) aparece como subjacente a toda uma sequência histórica de deuses, o último dos quais, Jesus, desperta (por sugestão de Renan) uma enternecida afeição, como que constituindo o contrapólo desse obsessivo demonismo. Demoníacas seriam todas as formas de progresso espiritual, heresia, revolta justa, mas também de violência (inclusivamente inquisitorial), ou traição; e entre as «flores do mal», ou agentes de tentação e traição, salientam-se, já nestas *Prosas*, mulheres (a shakespeariana Lady Macbeth, a flaubertiana Salammbô) — obsessão que, caracteristicamente, percorrerá toda a obra queirosiana, e que dos folhetins da *Gazeta de Portugal* extravasa para alguns esboços de narrativas, de cunho satânico ou miserabilista, entretanto insertos no *Distrito de Évora* (*O Réu Tadeu*, *Farsas*).

Nalguns destes textos figuram já certas figuras e mesmo esboços de poemas tingidos daquele «satanismo» que, por comparsaria de Eça, Antero e Batalha Reis, ficou personificado num imaginário poeta, Carlos Fradique Mendes, a quem se atribuíram várias poesias publicadas em 1869 na *Revolução de Setembro* e em *O Primeiro de Janeiro*, poesias pretensamente filiadas numa corrente europeia de «satanistas do Norte»; Eça fará mesmo perpassar numa cena de *O Mistério da Estrada de Sintra*, 1870, esse Fradique, poeta *dandy*, prendado, viajado e perverso; mais tarde (1888, em volume 1900) atribui a Fradique Mendes uma *Correspondência* a condizer com certa apresentação, feita por um suposto e incondicional admirador que, biográfica e psicologicamente, o encara como tipo acabado do grande senhor cosmopolita, ironicamente arguto e excêntrico, em que se acumulam todos os mais invejáveis predicados da aristocracia de sangue, de fortuna, talento e cultura.

A fantasia panteísta, macabra ou satânica, um certo gosto visionário de grandes sínteses de história humana pitorescamente condensada em personagens ou episódios simbólicos, animadas por sábias e oportunas minúcias (que serão sempre um dos seus segredos de cronista da vida nacional e internacional), e ainda essa notória oscilação entre opostas solicitações metafísico-religiosas — tudo isso é completado por uma corda de amargo e subtil lirismo amoroso, sobretudo inspirado pelo *Intermezzo* e outros poemas de Heine, a cujo

estilo e ritmo, muito inspirado pelo romanceiro alemão, mas transfigurado por um humor já pós-romântico, Gérard de Nerval faz corresponder, em versão francesa, um ritmo amplo que evoca o versículo bíblico. (Heine era de origem judaica.) Ora, quer num diálogo amoroso do folhetim *O Senhor Diabo*, de ambiente lendário germano-medieval, quer, sobretudo, no primeiro publicado dos folhetins, *Notas Marginais* (onde há paráfrases não só, e dominantemente, de Heine mas também das próprias poesias de Nerval e de Baudelaire), o futuro romancista atinge uma densidade e complexidade humoral totalmente inéditas no nosso lirismo romântico: imagens do desgosto de um grande amor traído, mas que sabe sofrear-se graças a um humor capaz de surpreendentes e certeiros contrastes, e graças a precisas evocações ora pitorescas, ora devaneantes. De resto, sente-se já, embora por domar, uma inventividade que irá amadurecer em Eça: a acumulação imprevista de três, quatro e até cinco adjectivos heterogéneos; imagens inéditas: «astros como confeitos de luz», ou como «pontas das raízes» de uma floresta cósmica invisível; «chuva esguedelhada»; «olhos húmidos como violetas debaixo de água»; «a boca esverdeada das feiticeiras»; lances líricos como «tu és o pretexto da minha alma»; sonhos, ou visões, caracterizados como «atitudes fantásticas e desmanchadas que a sombra dá às verdades»; além de um fundo de qualificações como que polifonicamente bem agenciadas que caracterizaremos no futuro romancista, mas que já produzem reconhecíveis efeitos nestes folhetins, por vezes desequilibrados, mas muito imaginativos, da sua juventude.

A viagem que Eça de Queirós fez em 1869-70 ao Próximo Oriente para assistir à inauguração do canal de Suez deixa um longo rasto na sua obra. Efeito imediato foi a publicação no *Diário de Notícias* de uma reportagem, *De Porto Said a Suez*, muito objectivamente precisa, pitoresca, um trabalho jornalístico exemplar, mas com poucos traços do já caracterizado estilo pessoal, mesmo que a completemos pelas *Notas de Viagem* do volume póstumo *O Egipto*, com textos ainda carecidos de fixação crítica, e por umas *Folhas Soltas* só editadas em 1966. No entanto, em 1870 a *Revolução de Setembro* traz uma série (que ficou incompleta e seria integrada no final das *Prosas Bárbaras*) de nove capítulos sobre *A Morte de Jesus*, um Jesus perplexamente recordado pelo testemunho de um guarda do Templo, uma emanação espiritual da bucólica Galileia, figura de sonho transcendente (posto que claramente inspirado por Renan e pelo determinismo histórico-geográfico de Taine), que tanto servirá de partida para esboços e versões diversas de um cândido *Suave Milagre*, como, em *A Relíquia*, para a evocação laicizada da Paixão cristã, num enquadramento satírico anticlerical, que aliás tanto abrange o catolicismo beato lisboeta como uma evocação fanᐨ

tica e orgiástica de há dois milénios (inspirada pela *Salammbô* flaubertiana), e onde irá figurar um Pan-Satanás como entidade subjacente a toda a história multissecular das religiões.

O Mistério da Estrada de Sintra, pseudo-reportagem jornalística de 1870, alterna ingredientes romântico-folhetinescos de terror, paixão insana, suspense, desenlaces inverosímeis, tiradas sentimentais, descrições aplicadamente enumerativas (muito ao gosto dos anteriores folhetins portuenses de Ramalho), com o tratamento obviamente parodístico de tipos estrangeiros estereotipados, num cruzeiro mediterrânico, ou em relações de alcova ou salão, onde pontifica o satânico Fradique, e onde uma história romântica de adultério se interrompe do modo mais céptico, numa perspectiva e num estilo de recorte claramente queirosianos.

A conferência de Eça, em 1871, no Casino Lisbonense sobre *O Realismo como Expressão de Arte* é um enfático e provocativo acto de polémica anti-romântica, uma declaração de ética social proudhoniana, «revolucionária» e científica, que o autor melhor concretizará na sua colaboração de 1871-72 em *As Farpas* e ainda noutros textos posteriores de doutrina estética, embora, de um modo geral, eles constituam simples esquema para uma obra que, entretanto, se irá realizando de um modo efectivamente muito mais complexo. O primeiro texto queirosiano para *As Farpas*, de Junho de 1871, é uma radical condenação de todos os aspectos da vida social portuguesa do tempo, em que apenas se verificaria «o progresso da decadência» — desde o sistema parlamentar da Carta aos partidos, à religião burocratizada pelo Estado, à Coroa, a um funcionalismo hipertrofiado (que seria o sucedâneo do velho «caldo de portaria» para indigentes), à imprensa, à poesia (produto de «pequenas sensibilidades, pequeninamente contadas por pequeninas vozes»), ao romance sentimental («apoteose do adultério»), ao teatro (traduzido ou plagiado do francês), aos agentes económicos sem espírito de empresa nem sentido de responsabilidade, inteiramente dependentes de um crédito que o Estado aliás absorve. Nenhuma perspectiva de recuperação, — além de uma vaga e iminente «revolução» proudhoniana da «Justiça», que Eça apresenta como sendo a cordata e suasória aspiração correspondente às Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, de momento em curso (e entretanto suspensas).

Entre outras ideias a que o próprio ficcionista dará posteriormente imagem, salientaremos duas preocupações: a da deficiente educação das mulheres da burguesia lisboeta, apenas preparadas para o casamento rico, a ociosidade doméstica (suprida por criadas ou amas), a beatice, as fantasias sentimentais — e esse é um assunto, não apenas de parte do artigo inicial, como de outros de

Março e de Outubro de 1872, além, como vimos, de um paradigmático episódio de *O Mistério da Estrada de Sintra*, pelo que não admira a importância que o adultério ou desatino feminino assume em grande parte da ficção queirosiana; a outra preocupação que salientaremos é a do teatro (declamado, lírico ou de simples «mágica» popular), a que também dedica vários e judiciosos artigos.

Embora já sem a insistência das campanhas do *Distrito de Évora* de 1867, Eça não deixa de apoiar os mais desprotegidos (nomeadamente os pescadores, de vida então muito arriscada, paupérrima e ainda onerada de impostos). De qualquer maneira, a violência demolidora atenua-se com o decorrer dos meses; a crítica, sem deixar de ser incisiva (nomeadamente quanto ao clero e aos políticos carreiristas), torna-se cada vez mais irónica e imaginativa, e transforma-se por vezes em simples fantasia hiperbólica e burlesca, apoiada na percepção muito fina de circunstâncias flagrantes, em comparações imprevistas e justas, e na capciosa atribuição, às personagens visadas, de intenções ou atitudes por vezes condensadas numa indelével qualificação psíquica, ficticiamente lisonjeira (*resplandecente, grave, sério, amargo, forte, fino, doce*, etc.). A desprendida leveza de toque, a contenção judicativa e até interpretativa, o aparente mimetismo da intencionalidade alheia (e até adversa), a justeza e, simultaneamente, o ineditismo de notação, que fazem com que o leitor se surpreenda com a informação aparentemente inesgotável do escritor, manter-se-ão ao longo de uma extensa actividade cronística, a partir das *Cartas de Londres*, 1877-78, e das *Cartas de Inglaterra*, 1880-82, reunidas em volumes depois da sua morte.

O primeiro romance publicado por Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, tem uma interessante história textual, bem patente na edição conjunta, em 1964, das suas três versões (está ainda a ser preparada a respectiva edição crítica). Saído inicialmente na *Revista Ocidental* em 1875, na ausência do autor, então cônsul em Newcastle-on-Tyne, sem que ele o pudesse rever em provas tipográficas (fase a que sempre atribuiu grande importância), este romance teve no ano seguinte uma edição bastante alterada em volume, e passou por uma revisão mais profunda numa reedição de 1880, já depois de editado, e com muito melhor êxito, o seu segundo romance, *O Primo Basílio*, em 1878.

Entretanto, em 1879, redige de um fôlego *O Conde d'Abranhos*, que apenas seria postumamente publicado e que constitui a sua mais contundente crítica romanceada da intriga política constitucional. (O editor chegou a propor que se publicasse sem indicação de autoria.) É o romance que mais directamente corresponde à crítica institucional das primeiras *Farpas*: concentra de um modo particularmente sarcástico um conjunto de traços satíricos que, diversamente

doseados, se distribuirão noutras obras por vários figurantes do carreirismo político ou burocrático (o conde de Ribamar, Gouvarinho, o conselheiro Acácio, o Pacheco, etc.); interessa também como primeira realização, particularmente agressiva, de um tipo de narrativa muito da predilecção queirosiana — o retrato ou biografia de uma personagem por um seu incondicional ou embevecido admirador, o que corresponde à paródia de um género tradicional, o panegírico, do qual mantém certos reconhecíveis estigmas estilísticos, como comentários sentenciosos ao gosto ainda barroco, flagrantemente convertidos em paradoxos judicativos. Este processo de descrever ou biografar uma personagem deixando transparecer os limites, ou ridículos, do suposto narrador percorre uma variada gama de ironia — a Santa Ironia, que Eça tanto exalta nas *Farpas* e que posteriormente tanto subtiliza. Assim, as pretensas biografias ulteriores de Carlos Fradique Mendes e de Jacinto (*A Cidade e as Serras*) evidenciam graus diversos de evidente eufemismo, e em *A Relíquia* Eça consegue imaginar uma autobiografia de certa personagem que é, ao cabo, muito reveladora para além do nível de consciência do próprio narrador; de facto, induz-nos a encará-lo, ora como um vulgar espertalhão, afinal logrado, ora como testemunha fiel do nascimento histórico, dezanove séculos atrás, da sua própria religião — que aliás (e sem êxito) tentará instrumentalizar em seu proveito.

Nesta arte de assumir ironicamente um ponto de vista e de o reduzir ao absurdo, Eça produzirá, mesmo em termos não-novelísticos, algumas das mais impiedosas demolições formalmente amigáveis ou reverentes da nossa literatura, como as de certos artigos dirigidos a Pinheiro Chagas ou a Bulhão Pato, e uma carta endereçada, embora não enviada, a Camilo Castelo Branco. Não admira, por isso, que os dois textos queirosianos de mais afectuoso (e até, no segundo caso, comovido) louvor sejam percorridos por um discreto fio de ironia: um artigo de 1878 sobre Ramalho Ortigão, em que a sua sólida e cordial admiração não deixa, contudo, escapar um certo exibicionismo janota ou pedante do amigo, e sobretudo o testemunho de 1896 sobre Antero, onde uma sensível emoção se entrelaça com um irreprimível sorriso, quer quanto à inicial utopia revolucionária do amigo, quer quanto ao seu derradeiro ideal de uma santidade inactiva. Já veremos como, nas principais obras de ficção queirosiana, este efeito irónico por simples focagem do assumido narrador ou protagonista acaba por impregnar toda a estrutura interactiva das personagens no seu respectivo meio.

Na versão definitiva de *O Crime do Padre Amaro*, 1880, conjugam-se três factores já previamente salientes na carreira de Eça mas cuja importância relativa e cujo significado se irão modificando: um dado propósito de crítica social

contemporânea; uma dada percepção de como determinadas personagens, enganando as outras, se enganam afinal a si próprias, fingindo acatar pautas morais de comportamento; e uma certa auréola de sonho que elas exalam, ou a que dão pretexto no próprio narrador. Assim, em qualquer das três versões deste romance se evidencia uma violenta crítica ao clero católico que já tem raízes nos Iluministas (por exemplo, a sua gula e ignorância em *O Hissope*) ou no romantismo liberal (o celibato, já visado em *Eurico*), e aos efeitos da sua burocratização constitucionalista, da sua presença em lares burgueses (temas frequentes de *As Farpas* e de outros livros queirosianos). Mas entre a primeira versão e a versão final há importantes modificações: o infanticídio que dá o título ao romance deixa de ser perpetrado de um modo melodramático, e passa a envolver coniventes «profissionalizados» que suprem a velha «roda dos enjeitados», especialmente uma ama a funcionar como «tecedeira de anjos»; e verifica-se um processo psíquico ziguezagueante, pois o padre Amaro não é um sedutor a frio (como o cosmopolita Primo Basílio), e o seu cinismo final («já as não confesso senão casadas») culmina uma conflituosa evolução moral de auto-intrujice; por outro lado, se exceptuarmos alguns juízos autorais directos sobre as personagens e, se, além disso, exceptuarmos os inevitáveis juízos dos leitores perante situações morais, mesmo quando apresentadas em termos deterministas, o texto definitivo do romance e o seu largo âmbito social não se podem reduzir a uma tese unilateral. Nos capítulos finais avultam de facto duas personagens que parecem credenciadas como porta-vozes, mas significativamente antitéticas, do autor: o filantrópico Dr. Gouveia, positivista e darwinista, crítico pessimista mas objectivista de uma certa irracionalidade ou dogmatismo, a que atribui, entre outras coisas, a tragédia de Amélia, a protagonista, seduzida por Amaro; e o padre Ferrão, que personifica aquele cristianismo pouco doutrinador mas humanitário que Eça parece ter sempre visto com simpatia.

Por outro lado, deve notar-se que desde a sua correspondência com Ramalho Ortigão ligada à primeira publicação, mal revista, de *O Crime*, Eça de Queirós insistirá frequentemente, e até em cartas à noiva, no seu escrúpulo de «artista», na sua devoção à «Arte»; em 1886 provocará mesmo uma reacção crítica de Oliveira Martins, à sua proclamação, no prefácio a um livro do conde de Arnoso, de que, em termos de sobrevivência histórica, «a Arte é tudo — tudo o resto é nada». Observamos já, nos romances com que Eça se consagrou (e consagrou a ficção realista portuguesa), as manifestações mais notáveis desta vocação artística, que virão afinal a caracterizar o conjunto da sua obra: são coisas que têm que ver com a apreensão de marcas vocais audíveis, intenções e gestos, represos mas reveladores na interacção das personagens, no seu am-

biente, e com a permanente margem de auto-engano e de sonho inconsequente que as acompanha (ou dá pretexto a uma certa fantasia lúdica do narrador). Mas isso não desmente a permanência, em toda a carreira queirosiana, de um impulso ético ou humanista, cujo enquadramento doutrinário se vai alterando mas cuja melhor expressão é inerente à sua fina ironia, pois esta é afinal inseparável de uma certa dose de compreensão daquilo mesmo que caricaturalmente denuncia: até quando se trata do conde de Abranhos, tão objectivamente cínico e torpe, a narração irónica consegue mergulhar o leitor na ingénua infância rural da personagem, e fazê-lo participar nos seus sustos de um duelo, nas vicissitudes da sua expectativa relativamente a uma promoção política.

O propósito de produzir um painel crítico da sociedade portuguesa tal como ela se configurou ao longo do Constitucionalismo acompanha, embora com algumas sensíveis modulações, toda a obra queirosiana. A concepção germina desde o enfático manifesto realista da sua conferência do Casino e da demolidora panorâmica social das primeiras *Farpas* até à proposta, feita ao editor em 1878, de um conjunto de contos ou romances, sob a designação genérica de *Cenas da Vida Portuguesa* (com a variante de *Cenas Portuguesas*, entre outras). Nos prefácios, artigos e correspondência para os amigos doutrinariamente mais afins desta fase, como Ramalho, Teófilo, Rodrigues de Freitas, e na recepção crítica (bastante mais esquemática) destes mesmos amigos, Eça aparece como «realista», ou, de preferência, «naturalista», embora rejeitando a ligação a qualquer escola e alargando a noção de naturalismo a autores como Balzac, Stendhal, Molière, Shakespeare e até Homero; põe ênfase na relevância moral e «revolucionária» da arte, na experiência de observação directa, «na acumulação beneditina de notas e documentos», num «processo experimental» científico à Claude Bernard, lamentando por isso que a prolongada ausência no estrangeiro o prive da assídua e sempre actualizada observação dos meios portugueses.

É aliás insistente na epistolografia de Eça a insatisfação quanto à justeza dos seus caracteres e ambientes portugueses, por motivo do seu afastamento na Inglaterra, mas pode também ponderar-se o efeito positivo do contraste de costumes que experimentou, e sobretudo da familiarização com a literatura britânica; torna-se particularmente plausível uma dada influência do seu tão admirado Dickens na atenção aos estribilhos, aos tiques verbais e gesticulares dos seus tipos, em relances de manifesta simpatia por certas figuras humilhadas, particularmente crianças, embora, como veremos, já nos dois romances que lançam entre nós o realismo professo a realização estética extravase da proclamada metodologia «experimental» e, com *O Mandarim*, volte a palpitar

aquela ânsia fantasista tão óbvia nas suas primícias, e doravante cada vez mais sensível. Eça nunca perderá o senso realista do pormenor típico, mesmo de aparência meramente ideal ou erudita, até quando se delicia com diversos exercícios de evocação exótica, antiga, de lenda hagiográfica, arturiana ou viking, alguns deles fragmentários. E foi só num artigo de 1893, *Positivismo e Idealismo*, que explicitamente registou o «descrédito do naturalismo» e a sua dúvida sobre a existência, salvo em teoria, do «romance experimental, de observação positiva, todo estabelecido sobre documentos».

Como tem sido pertinentemente observado pela crítica, os romances queirosianos de maior afinidade naturalista não dão relevo ao determinismo hereditário (tão importante para o seu admirado Zola) nem à dinâmica capitalista tão óbvia em Balzac, mas menos sensível em Portugal, ainda então assente na renda rural e na nova burocracia constitucional: o seu foco percorre principalmente a engrenagem político-burocrática instalada desde duas gerações atrás, a influência de um clero já reintegrado no sistema, mas que certas tradições liberais (herculanianas ou jacobinas) denunciavam, uma educação retrógrada, sobretudo popular e feminina, e outros problemas de estagnação cultural e social, como a literatura romântica sentimental, a impreparação e alienação espiritual da mulher burguesa e um ensino fundamentalmente orientado para a carreira burocrática.

O *Crime do Padre Amaro* contém ingredientes de óbvia sátira anticlerical; mencionaremos os de maior extensão narrativa (omitindo pequenos efeitos calculados de grande escândalo): um lauto banquete de padres em que Amaro, a debater-se ainda com o seu conflito interno, conhece vários espécimes de bruteza, cinismo, acomodação astuta, cupidez, insensibilidade desumana e violência inquisitorial reprimida em colegas da sua diocese; as relações e falas de beatice hipócrita, por vezes perversa, na roda e nos serões da casa de S. Joaneira, amante do cónego Dias; falas e devaneios em que a sexualidade represa de Amaro e Amélia se confundem com práticas e símbolos devotos, e que aliás percorrem gradações diversas de inconsciência ou perversidade; e longas retrospecções biográficas: aquela que explica o destino de Amélia, com a mãe viúva sucessivamente sustentada por dois clérigos, uma pujante juventude deformada por frustrações, pela tentação permanente do pároco novo e pela difusa sensualidade do meio; e aquela em que assistimos a um início de carreira seminarista e paroquial, tipicamente imposta pela protecção a um adolescente pobre por parte de uma senhora rica. O desfecho da versão final do romance enfatiza e alarga o seu alcance polémico: poucos anos depois do «crime» e da trágica morte de Amélia, Amaro, já cínico perfeito, o cónego Dias, seu

padre-mestre de Moral (e depois de concubinato), e o conde de Ribamar, par do Reino, comentam reprovativamente as últimas notícias sobre o levantamento da Comuna parisiense, e, debaixo da estátua de Camões ao Loreto, o titular disserta sobre o sossego e o progresso do País, flagrantemente ridicularizados pela cena de degenerescência, vadiagem, atraso social que o narrador descreve à sua volta, «sob um céu lustroso de clima rico». Este contraste de definhamento humano geral numa Lisboa solheira e de paradisíaco azul celeste é um *Leitmotiv* persistentemente queirosiano, desde os folhetins de 1867 até aos seus últimos grandes romances.

Tais elementos de claro objectivo satírico não devem ser isolados da mais importante inovação deste romance, sobretudo na sua redacção definitiva: é que a narrativa queirosiana raramente decorre de modo monódico, na voz única de um narrador. Uma grande parte da história acusa claramente focagens emocionais ou imaginativas por parte de Amaro, de Amélia, muitas vezes o seu dueto no processo de enamoramento e de pecado, mas há outros focos psiquicamente individualizados que nos levam até para fora do âmbito central de padres e beatas; assim, João Eduardo, modesto empregado, cujo amor por Amélia é preterido pelo do pároco, conduz o leitor até à redacção de *A Voz do Distrito*, onde, por despeito, ele publicará o seu *comunicado*, expressão flagrante de um ingénuo jacobinismo, que denuncia os vícios dos clérigos visitantes de S. Joaneira — e é por sua experiência que, nomeadamente, conhecemos o redactor Agostinho Pinheiro, «estilista de vilezas»; é ele que testemunha o traiçoeiro oportunismo do Dr. Godinho, dono do jornal; é ele que está no centro da impagável cena de tasca popular onde avulta a fraseologia exaltadamente utópica e grotesca do tipógrafo socialista Gustavo; mas, graças aos traços de mediocridade do seu estilo oral, escrito, pessoal, a narrativa esbate o protagonismo desta figura, afinal tão próxima do idealismo (proudhoniano) do autor, e vítima central, solitário acompanhante romântico do funeral de Amélia. À burocracia civil (que Eça, ex-administrador de Leiria, conhecia por dentro) atribui a focagem de (entre outras) duas cenas de exímio tratamento cómico e pitoresco: numa delas, os mangas-de-alpaca assistem, surpresos, ao diálogo inaudível mas expressivamente gesticulado do rancoroso padre Natário e do obeso e simplório padre Silvério, há pouco reconciliados, e isto é então o bastante para se reconhecer uma hábil manobra, que visa a revelação de um segredo de confissão; na outra cena, a personagem efectivamente central, a mais empenhada, é o boticário, empertigadamente disposto a testemunhar contra uma hiperbolizada agressão de João Eduardo ao padre Amaro, julgando brilhar como um paladino eloquente que aniquilasse o demónio do republicanismo ateu, mas o administrador

apenas aproveita a sua pretensiosa presença para facilitar o aviamento de uma receita.

O que mais contribui para acompanharmos a narração como um entrecruzado de vozes, atitudes e intenções é a captação dos modismos peculiares de cada tipo psicossocial: fraseologia das beatas «velhas» e particularmente características do efeminado Libaninho; marcas flagrantes do rancor vingativo de Natário, da cínica serenidade do cónego Dias, da lábia versátil do Dr. Godinho, do pitoresco alcoviteiro de Dionísia, etc.. Há ainda o virtuosismo mimético das cartas e outros escritos de João Eduardo, Amaro, Amélia; o dos discursos directos ou discursos indirectos livres; das citações de frases individualizadas ou anónimas, e das alcunhas; a apreensão de aspirações ou devaneios. Conhecemos figuras profundamente humilhadas na sua inferioridade física ou social mas cuja presença testemunhal afecta a interacção mais audível de primeiro plano: Ruça, criadita tísica quase reduzida a simples objecto; uma velhota entrevada que só ganha importância na agonia; Totó, a filha paralítica e idiota do sineiro (outra sombra humilhada e opaca), testemunha ciumenta dos amores sacrílegos de Amaro e Amélia. Os sonhos das duas figuras centrais culminam a permanente oscilação entre percepções reais e autologros, a sua confusão de sentimentos (devotos e eróticos) e, sobretudo em Amaro, o nítido conflito moral, com vicissitudes de remorso ou adoração casta, até à final emergência do amoralismo. O tempo inerente à narração, nas suas alternativas de cálculo e imprevisto, nas suas fases de aceleração intensiva e de retardamento, augúrios e quiproquós, de aparente estabilidade ou descontinuidade radical, personifica-se dominantemente, quase binariamente, nestas duas figuras.

No entanto, como acontecerá depois n'*O Primo Basílio*, os sonhos não funcionam como simples revelação ou catarse expressionista dos seus conflitos, esperanças, angústias: eles extravasam do horizonte de consciência possível (mesmo onírica) das personagens e constituem como que duplicados ludicamente fantasistas e irónicos do próprio narrador. Saliente-se o sonho em que Amaro, com Amélia abrigada e abraçada sob o capote, voa em direcção ao Céu, perseguido por um Diabo com a fisionomia de João Eduardo e onde surgem episódios como o de um santo saturado da «monotonia do Céu», saudoso das «torpezas diferentes da Terra» e até das «variedades da dor» no Purgatório, preludiando o tema do conto *Perfeição*, que será escrito em 1896. Facetas parodísticas como frases corriqueiras de Amaro e do Deus-Padre (em contraste com a linguagem mais formal do Diabo), à mistura com sugestões de uma cosmogonia hibridamente bíblica e laplaciana, constituem a mera transposição do humor farsesco e imaginativo das *Prosas Bárbaras*.

Embora nas suas primícias folhetinescas e panfletárias Eça de Queirós concedesse à educação e ao comportamento femininos uma importância comparável àquela que dedica à crítica de tema político e religioso, e o motivo da infidelidade da amada seja mesmo obsessivo, quer nos primeiros textos, quer na posterior novelística (a subalternidade intelectual da mulher e a sua vocação primordialmente doméstica é uma ideia proudhoniana que Eça e os do seu grupo várias vezes glosaram), a verdade é que não encontramos n'*O Primo Basílio* uma tão grande agressividade como n'*O Crime* ou n'*O Conde d'Abranhos*. A crítica cedo notou, nomeadamente através de Machado de Assis, que Luísa, a protagonista, é quase inertemente e sem remorsos arrastada ao adultério: com ela se romanceiam linearmente certos factores de determinismo moral que o autor várias vezes expusera, como a ociosidade da burguesinha da «Baixa», saturada de cultura sentimental romântica, com desleixada educação familiar e colegial, e ainda por cima sem filhos, inserida numa convivência monótona, com o exemplo libertino de uma amiga íntima (Leopoldina) e surpreendida por um dom-joanesco primeiro namoro (o Primo, agora rico, titular e viajado), numa ocasional ausência do marido. O âmbito social é restrito, o núcleo é uma roda familiar de convivência com quatro tipos particularmente caricatos, cujos tiques orais e gestuais, muito específicos da Lisboa de 1875, são colhidos do modo mais flagrante, num excelente apuramento da técnica de caricatura social consagrada por Dickens e pelo melhor *feuilleton* francês: o conselheiro Acácio, personificação do lugar-comum e da hipocrisia burocrática, versão «alfacinha» do célebre tipo de Joseph Prudhomme, popularizado já nos anos trinta por Henri Monnier; D. Felicidade, solteirona supersticiosa e embevecida pelo Conselheiro; o medíocre dramaturgo Ernesto Ledesma; e um pelintra, azedo e invejoso, falhado, Julião. Além deste meio (que precisaremos), ficamos a conhecer pouco mais do que uma vizinhança popular miserável, a consabida pasmaceira do Jardim Público, o ridículo «tugúrio» do Conselheiro e certos trajectos urbanos, obliquamente assinalados pelo drama de Luísa e seus comparsas.

O enredo que lineariza a acção fundamental é o astuto processo de sedução de Luísa, em que o primo, sem espessura psicológica e figurando claramente como pólo moral negativo, actua como um reagente que precipita recordações, devaneios, conflitos íntimos, hesitações, recuos imprevistos, mutações valorativas e decisões, numa rede de interacções ocasionais com outras personagens. Como n'*O Crime*, as imagens do sonho dormido (e mesmo acordado) nem sempre correspondem à subjectividade verosímil da protagonista: pode, é certo, aceitar-se como tradução expressionista das angústias de Luísa que a criada

Juliana, chantagista, a persiga em sonho sob a forma de um enorme morcego ou pássaro negro, ou ainda o pesadelo em que Luísa corre atrás da criada com um miraculoso dinheiro de resgate, através de um enorme corredor que se estreita até uma simples fenda; mas, quando, noutro passo, Luísa, ansiosa de se penitenciar como freira, se imagina na Escócia idílica das suas leituras adolescentes de W. Scott, a precisão de traço evocativo é inconfundivelmente queirosiana, vai além daquilo que Luísa poderia autodescrever-se; ainda mais complexa é a hermenêutica de outro sonho, em que Luísa se vê em plena representação de um drama de Ernestinho, sentindo-se apunhalada pelo marido como adúltera, no meio de lances de um grotesco pré-surrealista (uma ovação delirante do público, com o Rei a atirar ao palco, como *bouquet*, a sua própria esfera armilar, e com o Conselheiro a desaparafusar a cabeça calva para com ela imitar o gesto de Sua Majestade). Com excepção de certo pormenor que adiante examinaremos, trata-se de uma apoteose burlesca claramente alegórica e autoral (e não psicológica) do próprio tema do romance: o adultério como mito sentimental romântico — e culmina deste modo a ocorrência de numerosas coincidências chocarreiras, por vezes semelhantes a augúrios trágicos, mas também frequentemente de alusão brejeira, que anunciam, acompanham e rematam a tragédia objectiva de Luísa nas circunstâncias mais degradantes: a carta inesperadamente comprovativa do adultério; a demência e degradação física da protagonista, com a cabeleira rapada e o corpo requeimado por cáusticos ineficazes; etc.

Toda a tragédia é, com efeito, desde início acompanhada por *omina* (presságios) à maneira clássica, só que sempre de tom parodístico, como o dramalhão sentimental de Ernestinho, e a discussão que ele provoca acerca do direito de uxoricídio por parte do marido «traído»; o paralelismo com a paixão serôdia de D. Felicidade pelo Conselheiro e com as sucessivas aventuras, sempre insatisfeitas, de Leopoldina; a execução ou simples trauteio de árias inconscientemente alusivas; etc.. A partir deste romance, a reacção dramática mais pungente em Eça é sempre a de um grande vexame: Luísa é sobretudo vítima de uma escalada de situações vexatórias, em geral conscientemente vividas, mas que o leitor também detecta à margem da sua própria consciência e até para além da sua morte, no ridículo texto de necrológio do Conselheiro e nas próprias circunstâncias em que ele é lido a Julião, num café ordinário. Outra conquista inovadora é propiciada por uma concentração social das personagens, pelo acrescido uso e mestria do processo de conotação, ou caracterização das personagens pela sua simples fala, que adiante analisaremos; os diálogos a duo, a trio ou a mais intervenientes constituem como que trechos de polifonia vocal em

que se detectam conexões entre o dito e o não-dito, na interacção dramática de personagens como, por exemplo, Luísa, Basílio e Julião.

Apesar de a tragédia de Luísa ser a mais desenvolvida e sublinhada, ela é interdependente de outra tragédia: a da criada Juliana, cuja história retrospectiva merece também desenvolvimento pelo narrador. Com uma infância de humilhações, mais de vinte anos «a servir», a dormir em cacifos, a comer os restos, precocemente envelhecida, doente e azeda, e por isso odiada e alcunhada («isca seca», «fava torrada», «saca-rolhas»), esquecida no testamento pela mãe do actual patrão, depois de a ter tratado com desvelo — Luísa dirige--se-lhe com a maior rispidez e o grupo de familiares é unânime em a destinar ao hospital logo que a sabe condenada por uma doença grave. A sua obsessão consiste em garantir o pão da velhice, e é sob a orientação de uma inculcadeira--usurária que utiliza uma carta comprometedora, graças à qual obtém da patroa sucessivas melhorias, para condições de vida e de trabalho que, de facto, já não aguenta, até se lhe impor a chantagem final, com a exigência de uma quantia a que Luísa não tem acesso, mesmo passando pelas maiores vergonhas. Sebastião, o maior amigo do marido, proporciona então um expediente (abusivamente policial) para reaver a carta sonegada. Sebastião ama assolapadamente Luísa, que cedo sente que ele é o seu mais seguro amparo (no referido sonho *pré-surrealista*, ele aparece-lhe sob a forma de uma carvalheira que a envolve, protectoramente, nas suas ramagens e raízes) — e é impressionante o contraste entre a sua normal bonomia muito tímida e a impiedosa decisão com que neutraliza (extralegalmente) Juliana.

Este romance foi o primeiro grande êxito editorial de Eça. O tema do adultério feminino serviria de assunto a outra novela queirosiana, *Alves & C.*, redigida em 1883, apenas editada em 1925 (e reeditado em 1970 com correcções de Helena Cidade Moura, e agora com edição crítica de Luís Fagundes Duarte); trata-se da infidelidade da mulher de um comerciante com um seu sócio, caso que, ao cabo de uma grotesca pendência de duelo, remata pela conciliação, a bem do nome da firma — havendo apenas a salientar um percurso muito tipicamente queirosiano de imprevistos pequenos vexames e alguns sustos, e a exploração das circunstâncias por um sogro sem escrúpulos e por uma criada desleixada.

Entretanto, enquanto trabalha no projecto das *Cenas Portuguesas*, cujo principal resultado será em 1888 o largo painel de *Os Maias*, deixando sem redacção definitiva *A Capital!*, e meros textos esboçados como *A Tragédia da Rua das Flores* — o escritor, sem largar os apetrechos estilísticos que adquirira para a notação objectiva flagrante, faz as suas primeiras incursões de fantasia entre exótica e fantástica. E assim, no mesmo ano de 80 em que sai a versão final de

O Crime e ainda o mais naturalista dos seus contos, *No Moinho*, preludia noutro conto, *Um Poeta Lírico*, a personificação de um amor idealizado até ao absurdo, que terá a sua consumação inexcedível no *José Matias* de 1897, e publica também *O Mandarim*. Esta é uma aventurosa história, inspirada por uma frase já proverbial em França («tuer le mandarin»: algo como adquirir por um assassinato magicamente impune a imensa fortuna de um chinês). Aí se associam certas predilecções temáticas queirosianas: ambientes pelintras de pensão, repartição e logradoiros lisboetas; a intervenção de um diabo bem-apessoado e bem-falante, cuja magia actua em termos de rotina bancária; uma pândega reles; um remorso inconsequente; uma sentença final de moralismo céptico — e uma orgia de esplendor, violência e miséria, numa China semicolonizada por vários imperialismos ocidentais e onde os paradoxos morais e humanos se potenciam ao máximo. Tudo isto sem perder de vista certas feições portuguesas oitocentistas do herói, Teodoro, tal como acontecerá com Raposo, o protagonista de *A Relíquia*.

Este último romance, publicado em 1887, é, como *O Mandarim*, uma narrativa que, sobre um fundo entre exótico e mítico, pretende recortar uma moralidade, afinal muito ironizada. Com efeito, se o desfecho da história de ambiente chinês atenua a sua consagrada fórmula moral («não mates o mandarim») com uma reflexão, que parafraseia Baudelaire, segundo a qual nenhum leitor resistiria à tentação de enriquecer com um crime perfeito; o herói de *A Relíquia* acaba por extrair duas sucessivas e contraditórias lições do seu golpe falhado de tartufismo, que é o de herdar a fortuna de uma tia beata, trazendo-lhe da Palestina uma pretensa «coroa de espinhos» de Jesus, cujo embrulho, desastradamente, se troca pelo de uma camisa de noite de certa cortesã de Alexandria. De facto, primeiramente, Raposo conclui pela *inutilidade da hipocrisia*, de acordo com uma consciência moral imanentista, expressa em termos kantianos, proudhonianos ou anterianos; mas depois descobre as vantagens do descarado heroísmo de afirmar aquilo que nos convém, mesmo contra toda a evidência (Raposo poderia ter declarado que, afinal, a camisa era uma relíquia de Santa Maria Madalena). A novela retoma vários pequenos motivos queirosianos, e, apesar da severa autocrítica do autor num artigo, aliás satírico, motivado pela sua exclusão de um prémio da Academia das Ciências, é importante compreender o excepcional significado, na carreira de Eça, deste livro, uma das suas obras de melhor recepção internacional.

Merece especial atenção o modo como, neste romance, funciona o narrador, autodiegético (isto é, nominalmente identificado com o protagonista), pois fica no extremo de certo processo típico de Eça: o leitor é colocado

acima do nível de consciência inerente ao próprio discurso, falado ou íntimo, da personagem autobiográfica. Noutros termos: através das circunstâncias em que se situa e de certos traços linguísticos flagrantes, surgem bem conotadas as contradições inconscientes entre os seus juízos explícitos e os seus comportamentos ou intenções reais. Mas a narração excede, ainda, a consciência do próprio narrador por formas particularmente subtis, numa ironia que atinge a própria fidedignidade naturalista (se se preferir, realista) do suposto relato. Assim, há uma conotação de evidente alcance anticlerical, semelhante ao de *O Crime do Padre Amaro* e que patenteiam as raízes eróticas ou interesseiras de certa devoção de Raposo ou da tia Patrocínio (o embevecimento com coisas que «fazem virtude»; a obsessão do precioso «Cristo de ouro» do oratório; certas preces despercebidamente blasfemas; o uso quer lúbrico, quer «beato», ou misto, de certos diminutivos lamechas). Noutro plano mais complexo, embora aparentemente de simples humor caricatural, Raposo contracena com o Dr. Tópsius, eminente arqueólogo alemão, que na lógica narrativa funciona como guia de informação turística do Próximo Oriente e como fonte de erudição histórica subjacente à reconstituição, num «sonho» de Raposo, da Paixão de Jesus (assuntos tratados com extraordinária, talvez excessiva, precisão flaubertiana); ora, além de física e psiquicamente caricatural, Tópsius tem vergonhosos momentos de oportunismo, servilismo ou pedantice: presta-se, nomeadamente, a autenticar a pretensa «coroa de espinhos», brindando depois com champanhe «à Ciência (germânica)», enquanto Raposo brinda à «Religião (católica portuguesa de então)», no mais paradoxal daqueles seus actos hipócritas que depois viria a lamentar, como «humilhações da razão liberal». Esta contracenação entre Raposo e Tópsius (como as várias cenas de intolerante profissão de fé teológica ou pretensamente científica a que a narrativa nos faz assistir, quer na Lisboa constitucionalista, quer na Palestina romana) aponta para a fórmula de desfecho do livro, que aliás corresponde ao cepticismo quase permanentemente expresso por Eça em matéria de certezas reveladas ou científicas (ou de progresso técnico): «*esse descarado heroísmo de afirmar* que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu, cria, através da universal ilusão, ciências e religiões».

A um nível mais geral, a narrativa de Raposo excede ainda o narrador em dois pontos importantes. Um deles é o tratamento simultaneamente cómico, pitoresco e comovido da figura de Alpedrinha, «o derradeiro lusíada», personificação do pícaro português, que difere do castelhano porque o encontramos aos baldões por toda a parte do mundo, em crónicas quatrocentistas da costa

africana, em itinerários dos séculos XVI e XVII, histórias de sertanejos do século XVII ou XIX, reportagens de emigrantes actuais. Outro ponto é a versão afectuosa, mas céptica e até quixotesca, de um Jesus «visionário» em dois sonhos de Raposo na Palestina, muito acima daquela sua «razão liberal», aliás incompatível com a sua também proclamada ortodoxia, e que contém reflexos de Heine, da crítica bíblica, e traços já a anunciar o «socialismo cristão» das futuras hagiografias queirosianas. É preciso também não esquecer que a minuciosa reconstituição histórica destes «sonhos» aparece frequentemente desconstruída por toques de humor: Raposo vê-se, por vezes, há dois mil anos a acender o seu cigarro, a criticar o seu Portugal da Regeneração, e exprime-se espontaneamente em calão alfacinha. (Eis como comenta um panorama da Nazaré bíblica: «Vistazinha catita!».)

Os *Maias* são a mais complexa e consumada realização correspondente ao projecto de *Cenas da Vida Portuguesa*, que, além desse romance panorâmico, apenas ficaria representado por obras póstumas, como já vimos, e ainda inacabadas ou abandonadas, como veremos adiante.

A acção nuclear concentra-se em 1875-76 no círculo de relações de uma velha família aristocrática que, em analepse (retrospecção) de dois capítulos, nos aparece como representativa do século XIX, o que se completa, num epílogo situado em 1886, por um breve balanço muito pessimista, onde Carlos Eduardo (representante da quarta geração varonil dos Maias oitocentistas) condensa uma espécie de versão queirosiana do *Portugal Contemporâneo* de Oliveira Martins (editado, relembremos, em 1881). A arquitectura do romance conjuga expressões extremas de duas tendências, cujo conflito é notório ao longo da carreira de Eça: a tipificação flagrante de uma dada interacção humana, que aqui se traduz por um largo cosmorama e por descrições minuciosas de vários ambientes sociais lisboetas colhidos num corte sincrónico entre o terceiro e o quarto quartel do século XIX, e a alegoria (afinal romântica, embora intencionalmente ironizada) de um *sonho divino* que se degrada numa *coisa imunda*, ou, noutros termos, de um destino patético sempre contíguo a uma comédia grotesca, e com traços obviamente alheios ao código da verosimilhança naturalista. Este romance, subintitulado *Episódios da Vida Romântica*, parece realizar um paradoxo: assinala, sob certos aspectos, o apogeu de técnica deliberadamente naturalista de Eça, mas trai uma irreprimível idealidade, que se exaspera ao chocar contra um tabu moral, mas que está desde início condenada a um novo tipo de tragédia, com um remate asqueroso, diluído em tédio diletante, sob um céu lisboeta de azul e oiro, que não condiz com uma sublinhada e inexplicada mediocridade pátria.

A sequência inicial de *Os Maias* é dominada pela comprazida descrição de um palacete lisboeta, o Ramalhete, cujo recheio Carlos Eduardo da Maia acabava em 1875 de remodelar sob indicações de um arquitecto — decorador londrino, para, agora, já médico formado e completado o seu longo (e tão britânico) *tour* pela Europa, vir habitar com o avô, Afonso da Maia. O leitor ficará familiarizado com o edifício e o terraço, com uma idílica nesga paisagística da Outra Banda (ainda então rural) e do Tejo (onde frequentemente fundeiam couraçados ingleses), cuja luminosidade fresca e fina contrasta com a fealdade da vida lisboeta. No Ramalhete localizam-se serões e certas intrigas — chaves de uma espécie de androceu de *dandies*, que nos levam a numerosos outros ambientes e centros de convivência — mas será durante algum tempo eclipsado pela Toca, um *cottage* cujo recheio e bricabraque são também pormenorizadamente descritos e que Carlos Eduardo comprará para a sua *Deusa*, Maria Eduarda, a um britânico amigo, Craft, que é de resto testemunha divertida de algumas das cenas mais temperamentalmente meridionais do romance.

Há ainda outros centros ou simples pretextos de convivência elitária, caricaturalmente mais marcados, como as recepções do conde e condessa de Gouvarinho, o jantar de homenagem ao banqueiro Cohen, que contribuem para o recorte de tipos e opiniões em geral ridículos, mas por vezes incidentes sobre os temas básicos do livro. E as relações alargam-se, espacial e socialmente, até uma corrida em dia de sol e poeira no hipódromo de Belém, um passeio romanesco a Sintra, um relance do circo Price, e uma récita de caridade no teatro da Trindade.

O traço dominante de todo este mundo social lisboeta é a sua ânsia de acesso à *civilização*, ou de a produzir como um luxo cultural: isso sente-se nas próprias figuras centrais do Ramalhete, e da Toca, que são particularmente anglómanas. João da Ega, «o grande fraseador», amigo íntimo de Carlos Eduardo, que os Maias tratam por «John», e que às vezes parece uma autocaricatura de Eça, exprime tal mania de *fazer civilização* de um modo excêntrico e volúvel, hiperbolizando no fundo alguns dos ideais sucessivos ou alternativos da geração de 71; e as feições mais grosseiras dessa mania tão típica encarnam num dos mais prodigiosos tipos queirosianos, Dâmaso Salcede, soez e gabarola, imitador servil do protagonista, deslumbrado por tudo o que lhe parece «chique a valer» ou «podre de chique»: por exemplo, as corridas de cavalos entusiasmam-no porque teriam decorrido «tal qual como lá fora (...); até na pesagem (...) falámos sempre em inglês».

Embora o romance seja contado na terceira pessoa e muito dialogal, o predomínio de uma convivência de pretensão «civilizada» limita muito aquela

espontaneidade que (por conotação de fala e gesto, sensível ou imaginária, em discurso directo ou indirecto livre, ou até por devaneio ou sonho) permite, noutros romances queirosianos, detectar o carácter ou pulsões íntimas das personagens, de um modo que é logo notável ao nível da sintaxe discursiva. Mas certos diálogos de *Os Maias*, e, principalmente, certos monólogos mudos de Carlos e de Ega evidenciam uma excelente retórica argumentativa e, em geral, autofalaciosamente conflitual, muito rica de razões, aproximações impressivas, imagens muito suasórias, e têm um perfeito acabamento de alta comédia. Os efeitos mais convincentemente conotativos verificam-se na linguagem e nas atitudes de figuras ignóbeis, sem senso moral e sem gosto, como o Dâmaso, e o sectário chefe de uma redacção política, ou em tipos supinamente reles, como Palma Cavalão, no seu trato com espanholas e na traição, por dinheiro, de um segredo já em si muito sujo, e sobretudo no estilo do seu jornal de escândalos ou mexericos. Salientemos todavia, ainda, as tiradas teatrais-sentimentais de Alencar, o poeta romântico, de início tão ridículo, mas que, no epílogo, o protagonista vê como sendo o único símbolo «genuíno» de um romantismo, que ele, Carlos e Ega, afinal, prolongariam.

Para além destes tipos, tão impressivos e como que audíveis, apenas encontramos figuras pitorescamente reduzidas a uma monomania, um tique, uma fórmula discursiva ou uma atitude: o evasivo e estereotipado «barítono diplomata» (Steinbroken), um músico falhado grunhindo o seu *spleen* (Cruges), um degenerado que se afadista (Eusebiozinho), dois carreiristas políticos ou burocráticos de crassa estupidez e ignorância (Gouvarinho, Sousa Neto), a fingida austeridade de duas inglesas (miss Sarah e a missionária anglicana que dá guarida ao adultério da Gouvarinho), um aristocrata useiro em ciganagem de equinos (marquês de Souzelas), um decrépito «leão» sentimental (D. Diogo); etc. Registemos dois altos desempenhos de alta comédia: a vivacidade irreprimível da principal adúltera, a inglesa condessa de Gouvarinho, que consegue prender Carlos Eduardo paralelamente ao intenso enamoramento deste por Maria Eduarda; e o diálogo cavalheiresco, magistral no género, em que o *brasileiro* Castro Gomes informa Carlos Eduardo de que não é marido mas simples *souteneur* (e em segunda mão) dessa mesma Maria Eduarda que, segundo Carlos, *pisa terra como uma deusa* dentro da sua nuvem de ouro.

Carlos serve de principal fio condutor ao essencial do romance; mas nos três capítulos iniciais, relativos aos Maias seus antecedentes do século XIX e à sua própria educação familiar e universitária, a principal personagem de referência é o avô, Afonso da Maia, que de resto continuará a desempenhar um significativo papel, até baquear como vítima de um trágico destino familiar. Através do

seu testemunho directo ou indirecto, temos um vislumbre do antigo regime senhorial-absolutista na sua última degenerescência beata, brutal e demagógica ao tempo de Carlota Joaquina e D. Miguel, época que na estirpe dos Maias é representada pela figura de D. Caetano, pai de Afonso. Este último passa por uma fase juvenil de rebeldia jacobina, e desgosta-se mais tarde do liberalismo instalado; uma estadia juvenil (espécie de exílio doirado) na Inglaterra converte-o em símbolo, ao longo de todo o romance, daquele aristocratizado liberalismo britânico que em Portugal não houve e que Eça opõe, miticamente, ao constitucionalismo francês, cuja importação fora já criticada por Herculano e Oliveira Martins, sob pontos de vista basicamente diversos.

No entanto, o casamento de Afonso com uma senhora castiça e doentiamente beata parece associar-se a outras sugestões de uma explicação hereditária (naturalista) dos episódios da vida romântica nas duas gerações seguintes. Esses episódios dizem respeito a Pedro da Maia, filho de Afonso, e a Carlos Eduardo, seu neto. O romance insiste nas analogias fisionómicas, temperamentais e factuais entre os dois pares «românticos»: Pedro e a leviana Maria Monforte (filha de um negreiro), que lhe fugiu, levando-o ao suicídio; Carlos Eduardo, filho desse casal, e Maria Eduarda, sua amante, que se acaba por reconhecer como sendo sua irmã. O romantismo de Pedro, quer Eça dizer, a sua sentimentalidade, instabilidade e fraqueza de carácter, pode parecer fruto da época e da educação fraldiqueira materna; mas Carlos é criado pelo avô e pelo preceptor inglês; e essa educação britanicamente ginasticada e disciplinada é mesmo posta em contraste com a de Eusebiozinho, numa cena passada na quinta beiroa de Santa Olávia, cena algo isolada no romance, pois se distingue pela viveza dialogal conotativa de tipos locais. De qualquer modo, Carlos soçobra noutra variante epocal de «romantismo»: o dandismo, a dispersão diletante, o «deixar correr» ou adiamento indefinido, que se verifica mesmo perante a atracção já nauseada de um incesto que se tornara consciente.

A narração raro ironiza este Petrónio de alta burguesia «regeneradora», comparado a um «príncipe artista da Renascença», a que vários homens servem de satélites e que várias mulheres amam na sua juventude coimbrã, no seu *tour*, na sua experiência de médico de luxo, de intelectual de salão; apenas se detectam algumas expressões de ironia, como quando, em Coimbra, confraterniza com os seus colegas «revolucionários», num palacete, servido por escudeiros de libré, ou como quando, várias vezes, desbarata fortunas remetendo as contas para o seu administrador, Vilaça. Por outro lado, Maria Eduarda é quase só, para o leitor, aquela imagem ideal de uma deusa (Vénus, Juno ou Diana) tal como ela aparece ao protagonista (e tal como já Maria Monforte aparecera a

Pedro da Maia); Eça, em cenas de doçura doméstica ou de convívio diletante, faz-nos esquecer inteiramente que se trata de um anjo caído: parece gostar de a vestir com minuciosos requintes de costureiro, e certas cenas a trio (Carlos, Maria e sua filha Rosinha) roçam mesmo pelo *kitsch*, apesar do encanto com que o autor apresenta a criança (como em geral todas as crianças). Compreende-se que um herói assim tão idealizado precise, como nas comédias clássicas, do contraste com um gracioso, que é, de certo modo, o João da Ega.

O Ega é como que o diabo custódio de Carlos: chama a si toda a sua recalcada negatividade. Carlos não se compromete com os exageros ou utopias da geração de 1865 (ou 1871), e, enquanto oportunamente diz coisas sensatas, criticando já, na ficção, os excessos de cientificidade naturalista, exigindo caracteres apenas definidos pela acção, e, em política, recusando uma integração na Espanha, Ega exalta, alternativa e mesmo contraditoriamente, quer o romance de pura monografia experimental, quer um parnasianismo todo formalista, e ainda o terror «revolucionário», a anexação pela Espanha (após a bancarrota nacional prevista pelo banqueiro Cohen), a manutenção pitoresca das sociedades tribais, a venda das colónias, a escravatura sem escrúpulos — e (confissão suprema) reconhece, por si e por Carlos, não terem nascido para «fazer civilização», mas para a colher depois de «regada pelo suor da multidão». É ao Ega que, por acaso, cabe reconhecer a primeira evidência de existir um incesto entre Carlos e Maria Eduarda; e precede o amigo num discurso íntimo, cheio de auto-engano, de adiamentos, de resoluções surgidas por mero acaso, em termos decerto ironizados e menos pungentes, mas também menos evidentemente retóricos do que acontecerá com Carlos. A tragédia central fora, aliás, antecedida por uma espécie de versão parodística, que assinala a fase mais burlesca do livro: Ega alberga também numa casa de campo os seus amores (duvidosamente) secretos com a mulher do banqueiro Cohen, e o desfecho destes amores é contado pelo próprio «grande fraseador», ridiculamente corrido de um baile de máscaras em trajos e adereços de Mefistófeles. Mas é também o Ega quem, depois de uma «semana terrível», se despede comovidamente, no Entroncamento, de Maria Eduarda que mais tarde virá a casar com um aristocrata francês.

Uma leitura naturalista do romance poderia ver nas debilidades morais de Carlos a repercussão daquela degenerescência da sua «raça» que já angustiara Afonso quando do suicídio do filho e isso teria como pano de fundo uma degradação mais genérica da «raça» portuguesa de que, desde um folhetim de 1867 dedicado à «Lisboa», Eça insistentemente faz estendal, em quadros depreciativos da vida colectiva lisboeta. Mas, então, para quê tanta ênfase na cena de

educação de Carlos Eduardo à inglesa, em Santa Olávia? Eça, que doravante romanceia, preferentemente, o país do ponto de vista de uma linhagem nobre (Fradique Mendes, Ramires, Jacinto), não atribui a Afonso os traços efectivamente típicos da nobreza britânica: capacidade de administração agrária, de profissionalidade diplomática e política (local e nacional); são os fiéis Vilaças (pai e filho) quem lhe administra as propriedades, tal como será Vilaça (filho) o administrador de Carlos. A educação saudável e, em certos sentidos, desempoeirada de Carlos nada pôde contra uma diletante irresponsabilidade dourada que o próprio avô perdulariamente fomentou.

Quando aparece, como um espectro mudo, de madrugada, a Carlos Eduardo, acabado de chegar de casa da irmã, ambos cônscios de um incesto já reconhecido e irreprimido, o *páthos* atinge toda uma hereditariedade familiar nefasta, como a dos Átridas ou a dos Hamlet. O narrador, que sempre ressalvou tanto quanto pôde a idealidade das três figuras centrais, deixa a lição ética por conta do leitor e (tal como numa cena anterior de anagnórise, ou reconhecimento, do parentesco entre Carlos e Maria Eduarda) tem o cuidado de se descomprometer daquele efeito de terror e compaixão que é preconizado pela teoria aristotélica da tragédia: a simpatia espontânea do leitor é atalhada por acidentes ridículos, enganos, coincidências alegóricas ou chocantemente brejeiras (como n'*O Primo*). Para o protagonista, a catástrofe nada tem de mortal (terminará por fazer no estrangeiro «vida de um homem rico que vive bem»): é da ordem do vexame, como acontece com outros heróis queirosianos, incluindo o próprio Ega, autocaricatura do Autor, o que afinal corresponde a uma estética não menos idealizadora que a do *páthos*, e que lhe serve de contrapolo: a estética da farsa quase mitificadora dos Dâmasos e Palmas Cavalões, com as suas próprias «atitudes, fantásticas e desmanchadas, que o sonho dá à verdade». Por isso, n'*Os Maias*, a comédia de costumes não serve apenas para ritmar uma tragédia central nas suas vicissitudes, retardamentos, surpresas: ela é o próprio avesso da tragédia, a que se chega por transições insensíveis, como acontece numa fita de Moebius.

Já em 1877-78 Eça tinha em projecto um romance (ou conto) de incesto mortal, neste caso entre mãe e filho, que ele apenas rascunhou e que só em 1980-82 apareceu editado em várias reconstituições, logo a seguir muito criticadas, sob o título de *A Tragédia da Rua das Flores*. Não há dúvida de que o original respectivo foi deixado de lado, com algumas das suas situações e tipos reelaborados para *A Capital!* e, sobretudo, para *Os Maias*. Tanto quanto pode ajuizar-se pelas versões publicadas, o texto ficou longe da maturidade queirosiana, excepto quanto a alguns tipos ou cenas motivos de miséria ou pelintrice.

No conjunto das *Cenas Portuguesas* integra-se o referido romance *A Capital!*, cujo primeiro esboço data de 1876 e que começou mesmo a ser impresso em 1878, mas que apenas seria postumamente editado em 1926, numa versão que desde uma edição de 1970 se sabe ter sido reajustada a partir de textos ainda não finais e até incoerentes, por aquilo que ficamos a conhecer a partir da edição diplomática, por Fagundes Duarte, dos originais, acompanhada pela proposta de um texto tanto quanto possível crítico (1989). O tema é de inspiração balzaquiana (*Illusions Perdues*): Artur Corvelo, jovem provinciano, malbarata quase toda uma herança tentando realizar uma carreira literária, um sonho de *civilização* e um amor romântico, numa Lisboa que ele idealiza segundo os romances parisienses de Balzac.

Além de reelaborar parte de *A Tragédia*, completa relances de outros romances lisboetas quanto a certos meios de salão, redacção jornalística ou intriga social, com uma tipificação por vezes excelente de outros ambientes, como um clube republicano jacobino, com uma dissidência socialista, ambientes de espanholas, seus mantenedores e «queridos», folias pelintras de Entrudo e uma procissão de Cinzas. A narrativa segue linearmente o protagonista, moral e intelectualmente medíocre, seus solilóquios mudos de devaneio, autojustificação, suas inconsequências perante opções incompatíveis, e com ele evocamos, por alto, o ambiente conimbricense de cerca de 1865, a vida pequeno-burguesa de uma vila nortenha, sobretudo doméstica (com laivos à Júlio Dinis). Sobressaem certos tipos: uma espanhola muito temperamental, certos parasitas lisboetas, uns pandilhas ou burlescos, outros mesmo sobranceiros, que *depenam o herói*; jacobinos facciosos; um velhote baboso, actualização pungente do vicentino Velho da Orta. Importa salientar: o maior vexame de Artur, um jantar de lançamento literário que o afunda em irrisão; a visita final de Artur à campa da amorável tia Sabina (uma das mais comoventes figuras queirosianas), onde o narrador propõe novas imagens, mais prosaicas, daquela concepção serenamente panteística já proclamada nos folhetins de 1867.

No mesmo ano de 1888 em que publica *Os Maias*, faz o autor sair n'*O Repórter* os primeiros dos textos que, após revisão de Júlio Brandão, viriam a ser reunidos em *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900, completada por *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, 1929). Nalguns casos, as cartas atribuídas a Fradique servem de pretexto para apresentar tipos ou temas enquadráveis como *Cenas Portuguesas*: a caricatura do político influente mas acéfalo (Pacheco); do brasileiro prestamista do Estado, numa típica pensão familiar lisboeta (comendador Pinho); um sacerdote inteiramente burocratizado (padre Salgueiro); uma acidentada chegada de comboio a Lisboa — entre

outras impressões de miúdo pitoresco informativo ou excêntrico (incluindo cartas de um diletante amor fradiquista). A *Correspondência* condiz com o extremo aristocratismo e fruidor enciclopedismo atribuído a este reelaborado Fradique por um seu biógrafo admirador, ironicamente embevecido, numas *Memórias* prefaciais, em que se detecta a metamorfose que vai do cepticismo juvenil dos anos 60 até ao dandismo à Carlos Eduardo Maia, mas já a apontar para um certo encanto com as tradições e os restos rurais do «genuíno Portugal». Pode mesmo dizer-se que uma das cartas de Fradique dirigida a uma imaginária M.me Jouarre preludia claramente *A Cidade e as Serras*.

Em 1900, mas já depois de Eça falecido, foi publicado em volume *A Ilustre Casa de Ramires*, com uma versão anterior incompleta saída na *Revista Moderna*, de 1897 a 1899. Se n'*Os Maias* a parte então decorrida do século XIX português é encarada a partir de quatro gerações de uma família nobre, este posterior romance personifica, num Gonçalo Ramires de fins do terceiro quartel do século, um impreciso sonho que pretende continuar certa tradição heróica nacional, representada pela genealogia milenar dos Ramires. O protagonista surge logo de início no acto de romancear uma gesta ferina de antepassados seus do século XIII, e essa novela histórica prolongar-se-á, intermitentemente, até coincidir com uma reviravolta radical do próprio comportamente tímido de Gonçalo; mas, logo a seguir a esse breve início, a narrativa primária, em cerca de seis páginas, atribui um acto notório dos Ramires a cada fase da história pátria, incluindo uma decadência que (diversamente de Herculano ou Oliveira Martins) parece posterior à guerra da Restauração. Assistimos, de facto, em narrativa primária, ao processo que conduz a uma metamorfose moral de Gonçalo, isto a contracenar constantemente com a novela histórica e com alguns seus afluentes: o *Fado de Ramires*, na voz e no violão do Videirinha, certo poema histórico de um tio, e várias informações lineagistas ou lendárias. São por vezes pouco sensíveis as transições entre a narrativa primária e a narrativa nela inclusa, porque o distanciamento dialogal e cultural medievista se encontra, em geral, atenuado pela sua narrativização em discurso indirecto, e porque o próprio acto de narração por Gonçalo se exibe a si mesmo a cada passo, com referências às respectivas fontes literárias ou históricas e ao modo como as altera, com interrupções extrínsecas, devido a certas condições materiais bem à vista da própria redacção.

Gonçalo serve de fio fundamental de continuidade à narrativa primária, que aliás insere fragmentos do seu discurso íntimo, devaneante e enganosamente autovalorativo ou autojustificativo; mas, até à referida metamorfose moral, não reside nele o foco judicativo da narração, muito claramente irónica na maior

parte do romance. É tratado com humor o próprio mote que incentivou a novela histórica: a «necessidade, caramba, de reatar a tradição», atribuído a um Castanheiro «Patriotinheiro», colega coimbrão de Gonçalo; mas este humor de descompromisso em relação à ficção histórica integra-se, afinal, numa evidente ironia quanto à duplicidade do protagonista que a narra: os seus monólogos íntimos destinados a iludir, e até mesmo a virar moralmente do avesso, actos como a falta ao compromisso de arrendamento de uma terra, as fanfarronadas (de desabafo externo e interno) perante uma ameaça do rendeiro prejudicado, a reconciliação interesseira e vergonhosa com André Cavaleiro, que lhe pretende seduzir a irmã, o projecto de um casamento indecoroso, o recurso a um artigo de denúncia anónima, fraquezas várias perante ameaças, discordâncias ou dependências.

Esta ironia cessa a partir do antepenúltimo capítulo, onde se prepara um desfecho que contém uma tese óbvia: a de um resgate nacional pelo colonialismo africano e por um novo e utópico ascendente da nobreza tradicional, à margem do regime representativo então vigente. Notemos que o autor deixou os três últimos capítulos quase inteiramente em fase de manuscrito, e que é em geral muito importante o trabalho queirosiano feito sobre provas tipográficas. A metamorfose final do herói vem a seguir a uma meditação compungida sobre as suas próprias fraquezas e a um sonho seu de evidente construção expressionista autoral (como outros que já exemplificámos em Eça), mas que aqui faz as vezes de uma determinação psíquica de Gonçalo: deita-se, envergonhado, mas junto à cama surgem os rostos, depois os corpos e as armas dos antepassados, «como a assembleia majestosa da sua raça ressurgida», a exortá-lo à luta. Ele acorda e principia por reagir (com algum exagero, de que se arrepende) contra os conselhos do criado; castiga depois, a cavalo-marinho, um pimpão que mais uma vez o desconsiderava; persuade a irmã, Gracinda, a afastar-se do dom-joanesco André Cavaleiro; remata a sua novela medieva com um imaginoso, intenso episódio de guerra e de sádica vingança; arreda o projecto do tal casamento; orgulhoso da sua estirpe milenária, recusa um título nobiliárquico, mercê que a monarquia liberal prodigalizava a ricos burgueses; obtém facilmente uma vitória eleitoral, que atribui à sua «supremacia paternal» sobre as aldeias estendidas à sombra da sua Torre de Santa Ireneia. Mas despreza a carreira política em troca de uma concessão na Zambézia, donde regressa quatro anos depois «com um entusiasmo de fundador de Império», esperado por «toda a flor da nobreza de Portugal, de velha, da boa», como relata uma parenta. (Notemos que, na sua fase de «socialismo catedrático», Oliveira Martins exprimiu certa esperança num papel de resgate nacional por parte das famílias heróicas aristocráticas.)

No desfecho, um compatrício vê Gonçalo Ramires como imagem de Portugal, pelo misto de qualidades e defeitos que o romance largamente evidencia: a bondade, muitos fogachos efémeros a alternar com o aferro a certas ideias, generosidade, desleixo, imaginação, exageros que vão até à mentira, viveza e esperança constante em algum milagre.

No último decénio de vida, Eça publicou em revistas vários contos, de que em 1902 Luís de Magalhães fez sair um volume selectivo com retoques. Entre esses contos salientemos já *Civilização*, 1892, que corresponde a um dos temas mais insistentes na obra queirosiana e serviu de ponto de partida para o romance *A Cidade e as Serras*, editado em 1901, num texto revisto por Ramalho Ortigão e Luís Magalhães, mais tarde rectificado em edições de Helena Cidade Moura e de que ainda se aguarda uma edição crítica. Eça dá aos seus contos um acabamento particularmente cuidado, que geralmente insinua uma moral. *Civilização* ridiculariza aquilo que hoje designaríamos como obsessão sumptuária do consumo, representada por um palácio lisboeta cujo dono, Jacinto, disporia, na sua biblioteca, de um «monumental armazém do saber» com «sagazes e subtis instrumentos» auxiliares ou «facilitadores do pensamento» e então ainda modernos: máquinas de escrever, telégrafo, fonógrafo, telefone, «autocopistas» — além de requintes gastronómicos e outros e de uma aparelhagem correspondente aos actuais termóstatos e instalações de ar-condicionado, tudo combinado com as formas tradicionais de luxo e ostentação social (criadagem, bricabraque). Mas assistimos ao constante «bocejo cavo e lento» de Jacinto («sofre de fartura», diz o escudeiro). A necessidade de uma ida ao seu abandonado e escalavrado solar nortenho, com percalços imprevistos nas comunicações, preparativos, transporte da complicada bagagem atulhada de «civilização», conduz a uma experiência inicialmente desagradável de incomodidade serrana, mas depois a um processo de integração rural, de que o narrador, um amigo de Jacinto, faz a mais insinuante écloga da literatura portuguesa. A lição básica é a da reintegração mais imediata possível dos seres humanos no Todo de que as mediações técnicas e culturais os exilaram, e tal filosofia retoma certo panteísmo das *Prosas Bárbaras*: «Na Terra tudo é vivo e só o Homem sente a dor e a desilusão da vida.»

A *Cidade e as Serras* é, na parte de crítica à «civilização» urbana, o desenvolvimento parisiense, redundante e dispersivo deste conto, com uma multiplicação satírica dos tipos e episódios da alta burguesia cosmopolita e das sucessivas ou cumulativas actividades sociais, do dandismo cultural «fradiquista» de Jacinto (ou do seu narrador Zé Fernandes); por outro lado, a bucólica portuguesa, agora situada em Tormes, apura os seus ingredientes cómicos e

pitorescos com um ou outro aspecto interessante (e até surpreendente), mas por entre uma notória heterogeneidade, se não incoerência: o burlesco macabro de uma atarantada arrumação de ilustres ossadas genealógicas; utopias agronómicas de Jacinto; a sua surpresa perante casos de miséria rural, logo seguida por uma utopia filantrópica (dotação de moradias salubres, escolas, creches, bibliotecas, projecções de lanterna mágica...), na continuidade de uma certa caridade esmoler de *Os Maias* e de Fradique; sobrevivências rurais nortenhas do mito sebastianista; etc.. Este romance é a mais clara expressão do permanente cepticismo tecnológico, científico, filosófico e teológico de Eça. Notemos que tal cepticismo se compagina com uma grande curiosidade fradiquista, atenta ao pitoresco ou ao ineditismo erudito, sobretudo tão sensível nos contos, nas crónicas, nos textos mais fantasistas — a verdade é que ele fez o elogio da ciência de almanaque, no primeiro dos dois *Almanaques Enciclopédicos* que organizou para 1896-97. A sua também permanente desconfiança quanto a mecanismos tem aspectos evidentemente ultrapassados (sátira às máquinas de escrever e calcular, à bicicleta, ao ar-condicionado), mas ressalvemos uma certa previdência quanto à mania consumista e à degradação ecológica.

Já de caminho ficaram referências essenciais aos contos queirosianos que condensam várias das suas predilecções temáticas: o realismo-naturalismo social de *Singularidades de uma Rapariga Loira* e de *No Moinho*; o idealismo levado até ao absurdo, mas bem figurado por uma precisa circunstancialização narrativa (*Um Poeta Lírico, José Matias*). Lembramos ainda a insistência lírica do maravilhoso cristão em *Suave Milagre* (com três versões além de variantes inseridas noutros livros); a serena cadência homérica que em *A Perfeição* reveste a tão reiterada ideia queirosiana de que o Homem, como tal, só se reconhece no seu esforço situado entre coisas imperfeitas (paradoxalmente, notemos que Fradique não escreve livros por não dispor ainda de uma «prosa perfeita», pois sofre, como Carlos Eduardo e Jacinto, de um perfeccionismo expectante). *Adão e Eva no Paraíso* não passa de um divertimento de almanaque: é um amálgama da Génesis bíblica, com certa antropologia genética, hoje envelhecida. Mencionemos ainda quatro fantasias exemplaristas, de atmosfera histórica mais ou menos densa: *A Aia*; *O Tesouro*; *O Defunto*; *Frei Genebro*. O ambiente franciscano deste último conto lembra as suas três tentativas hagiográficas: *Santo Onofre*, rematado por uma espécie de suave milagre de um anacoreta torturado quanto à sua própria sinceridade na fé, que se salva no momento em que oferece a sua própria alma pela saúde de uma criança; *S. Cristóvão*, também rematado por um suave milagre do Deus-Menino, com uma evocação histórica medieval inspirada por Michelet e com uma fase em

que o santo gigante se alia a um levantamento dos Jacques, ou camponeses pobres, encarado como sendo apenas um episódio da secular revolta dos oprimidos sociais contra os opressores (tema que n'*A Relíquia* se liga à Paixão de Cristo); e um S. Frei Gil, lendário santo (e espécie de Fausto) português, cuja ambiciosa biografia ficou incompleta na fase da adolescência.

A importância de Eça de Queirós na ficção em prosa portuguesa não nos deve fazer esquecer a notável e irónica finura dos seus comentários aos acontecimentos nacionais e internacionais. Já nos referimos à sua colaboração nas *Farpas*, depois publicada à parte sob o título de *Uma Campanha Alegre*. Contemporâneo das primeiras grandes expansões do imperialismo capitalista, Eça de Queirós soube interpretar lucidamente quer as efemérides anedóticas mais significativas, quer os factos decisivos, como, por exemplo, a Comuna de Paris, a questão irlandesa, a colonização do Egipto pela Grã-Bretanha e da Indochina pela França, a evolução imperial alemã, furtando-se com ironia aos preconceitos dominantes, apoiando as causas humanitárias sem ênfase nem sentimentalismo, e prevendo até consequências sem se dar um ar de profeta (*Cartas de Inglaterra*, *Ecos de Paris*, *Notas Contemporâneas*, *Crónicas de Londres*). Registemos ainda a importância da sua epistolografia, que, para além dos dados referentes à história externa da sua obra e à sua convivência, se caracteriza por um excepcional dom de naturalidade, conseguida à margem do seu já tão plástico estilo do escritor. Chegam a ser comoventes as cartas que, com cerca de 40 anos de idade, ele dirige à mulher com que virá pouco depois a casar, e onde, em frases eufemisticamente brincadas, recorrendo mesmo à expressão indirecta em inglês ou francês, ou a recursos lúdicos, para iludir a típica barreira tradicional portuguesa entre a 3.ª pessoa gramatical cerimoniosa e o *tu* de intimidade, se sente palpitar a insegurança de quem sabe não ter sido o noivo preferido e insinua a súplica envergonhada de a *single little loving word*.

Eça de Queirós como artista ao nível da língua

Eça de Queirós pertence ao número de grandes artistas que mais modelaram a língua literária portuguesa, e pode dizer-se que das suas mãos saíram uma técnica e paradigmas estilísticos ainda hoje muito correntes na nossa prosa literária. De resto, o apuro que imprimiu à arte da expressão verbal, permitindo ao Português literário uma recuperação de vários decénios de atraso em relação ao Francês e Inglês, surpreendeu os contemporâneos e foi repreendido como galicismo; e a sua influência foi mesmo relevante para o Castelhano literário, que, desde a renovadora geração de 1898, lhe não deve menos que às ousadias estilísticas do seu contemporâneo modernismo hispano-americano.

Ele soube, com efeito, continuando e metodizando o impulso de Garrett, reaproveitar a linguagem corrente, captar-lhe recursos rítmicos e sintácticos,

tirar partido do seu vocabulário habitual, torná-la apta a exprimir uma intencionalidade bastante mais densa do que anteriormente.

As características queirosianas da arte da prosa compreendem-se melhor à luz de uma espécie de agnosticismo que, a propósito de diversas personagens, cria a ilusão de sucessivas subjectividades levadas ao absurdo sem que se afirme uma objectividade definida. Assim, o discurso semidirecto, ou estilo indirecto livre, que incorpora na transcrição indirecta de uma fala individual os modismos da sua oralidade, instaura uma ambiguidade entre o objectivo e o subjectivo, acostuma-nos a sentir como as realidades estão sempre afectadas por uma voz, por um pessoalismo limitado; o trânsito de coisas a qualidade, e vice-versa, suposto na sua adjectivação (exemplo: «dignidade desabotoada»; o «lindo espanto» de uma mulher), o trânsito de acções a propriedades ou estados, ou vice-versa, suposto na sua estilística do verbo (exemplo: «teve um brado de terror»), insinuam uma incerteza, por assim dizer, ontológica, uma incerteza acerca da própria estrutura material da realidade; e até a animização das coisas inertes, e, inversamente, a materialização dos estados psíquicos, a justaposição do animado e o inanimado, que o seu estilo exprime por tantos modos (exemplo: «a tarde descia pensativa e triste») parece pôr no mesmo plano de verosimilhança irónica o senso prático ou científico — e a visão infantil, supersticiosa ou inconscientemente mitológica das coisas.

Já vimos como a nova estilística queirosiana da adjectivação, dos nexos contraditórios e inesperados entre o anímico e o inerte, a acção e o estado, o físico e o moral, a qualidade e a coisa, corresponde a um sentido agudamente poético da realidade. O que mais impressiona, talvez, à primeira leitura de Eça de Queirós, é a claridade intelectual que transparece da sua expressão. Uma análise mais atenta do seu estilo confirma, efectivamente, que a inteligência desempenha um papel primacial na construção da sua prosa e que Eça passou todas as suas frases ao crivo da reflexão, eliminando a obscuridade resultante de sincretismos afectivos ou de noções trivializadas. Por isto mesmo, a análise do estilo de Eça serve como excelente exercício pedagógico.

Em qualquer das suas descrições ou cenas, toda a adjectivação e todas as imagens concorrem para cingir uma impressão central bem precisa, evitando a desfocagem que poderia resultar da tentação dos efeitos de pormenor dispersivos. A análise de pequenos contos como o *Suave Milagre* ou *A Aia* poria este processo a claro. O *Suave Milagre* oferece em conjunto uma construção simétrica que se condensa em frases-resumos, como: «Obed é rico e tem servos, e debalde buscaram Jesus por areias e colinas, desde Corazim até ao país de Moab. Septimus é forte e tem soldados, e debalde correram para Jesus, desde o Hébron até ao mar». Todo o pensamento do conto está calculadamente concentrado nestas e análogas frases para-

lelísticas. Neste e noutros textos seria fácil, por outro lado, mostrar como as imagens se concentram para um efeito convergente, numa premeditada economia. Não é por acaso que se diz que Obed «tinha o coração cheio de orgulho como o seu celeiro de trigo». E não há comparação aqui que não evoque uma visão rural da Palestina: a esperança é «deliciosa como o orvalho nos meses em que canta a cigarra», e a triste viúva, engelhada pela doença, estava «mais escura e torcida que uma cepa arrancada».

Em resultado desta elaboração clarificadora, Eça chega a uma adjectivação ou adverbiação que, no fundo, pressupõe uma análise sagaz. Eis um caso típico, nesta frase colhida no conto *A Aia*: «A Rainha chorou *magnificamente* o Rei. Chorou ainda *desoladamente o esposo, que era formoso e alegre. Mas sobretudo chorou ansiosamente* o pai que assim deixava o filhinho desamparado», etc.. Os três advérbios exprimem três registos que o autor habilmente distingue, preparando com insistência no último a sequência da narrativa. Assim, o adjectivo ou o advérbio (como «o adjectivo da acção» ou do processo) tendem a exprimir disposições subjectivas, mais do que atributos reais arrastados pelos objectos ou pelos factos. O Raposo de *A Relíquia* usa na lapela um *«fútil raminho de violetas»* — fútil porque (por uma transposição de qualidades muito tipicamente queirosiana, a *hipálage* das retóricas antigas) exprime a futilidade do portador. Não raro, mesmo nas páginas realistas de Eça, o adjectivo funciona como forma indirecta e irónica de ridicularizar o juízo de alguém (ou a *vox populi*) relativamente aos factos relatados. Falando do pequeno Carlos, «— Mas é muito esperto, minha senhora — acudiu Vilaça. — É possível — respondeu secamente a inteligente Silveira». «Inteligente» ironiza aqui uma suposta reputação da personagem Silveira. O mesmo processo é usado na referência ao «silêncio repleto e fecundo» de Pacheco, silêncio que a incrítica opinião dominante reverenciava como a ruminação de «um grande talento».

Deste tratamento do adjectivo, dando-lhe um carácter conotativo mais do que descritivo, soube Eça tirar múltiplos efeitos. O adjectivo serve para insinuar um antropomorfismo mitológico da natureza, como quando o autor se refere à «palidez dos céus espantados» e ao «clarão enfiado do sol», espectadores dos movimentos e combates dos monstros pré-históricos, ou para exprimir aquele trânsito ou ambiguidade atrás notados, entre a intimidade e a exterioridade, como quando nota uma «campainhada humilde» ou o «lânguido toque» da sineta do comboio. O mesmo acontece com o advérbio, quando diz que «alvejava *recolhidamente* o fino e claro pórtico de um templo». Eça maneja o advérbio português com uma perícia que, em regra, só Flaubert e os pré-simbolistas franceses conheciam, obtendo com eles efeitos de sugestão rítmica e de superlativação até então desconhecidos (*«cabelos magnificamente negros»*).

Aspectos muito importantes a considerar no tratamento do adjectivo são as transposições no tipo de «largas pernadas esguias» (em vez de «largas pernadas de pernas esguias») ou de «o carro, lento, passou» (em vez de «o carro passou lentamente»), que restauram a riqueza analítica da frase, condenada a perder-se em associações mais formulares ou dormentes.

De notar é que tal efeito se realiza através de maior justeza na apreensão de traços objectivos ou intenções e não por uma acumulação de palavras ou pela tortura da sintaxe. Pelo contrário, Eça deixou de lado os termos de uso menos correntes, as variedades sintácticas da língua escrita tradicional, tendendo antes a reduzir a um tipo único tipos vários possíveis de ordem frásica. Assim, não tirou normalmente partido de certa flutuação característica da sintaxe portuguesa na ordenação das partes da frase, preferindo, em regra, a ordem idiomática não marcada: sujeito-predicado-complementos.

O interesse estilístico de Eça não vem, todavia, apenas deste esforço analítico no sentido da precisão e da clarificação; há na sua prosa também um alvo mais restritamente estético, que se revela no emprego frequente de certas palavras, como *fino, claro, vago, mole, macio, largo, fresco, luminoso.*

Nas suas criações fantasistas abundam as visões de um mundo de formas que é fácil aproximar das evocações parnasianas, como se verifica pelo seguinte exemplo:

«Uma tarde avistaram, sobre o poente, vermelho como uma romã muito madura, as neves finas do monte Hérmon. Depois, na frescura de uma manhã macia, o lago de Tiberíade resplandeceu diante deles, transparente, coberto de silêncio, mais azul que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de pórfiro e de alvos terraços por entre os pomares, sob o voo das rolas.»

Este ideal de serena beleza plástica está muito presente na obra de Eça, que atribui a Fradique a ambição de criar uma forma que, «só por si própria e separada do valor do pensamento, exercesse sobre as almas a acção inefável do absolutamente belo» — «alguma coisa de cristalino, de aveludado, de ondeante, marmóreo, que só por si plasticamente realizasse uma absoluta beleza». A tendência plasticizante a que se refere este passo revela-se em muitas páginas de Eça, como quando evoca a recitação de Eusebiozinho:

«Abria a boca; e, como de uma torneira lassa, veio de lá escorrendo, num fio de voz, um recitativo lento e babujado.»

Mas no seu conjunto a visão de Eça é radiante e luminosa, como quando descreve o Carlitos balouçando-se no trapézio:

«Descia sobre o terraço, cavando o espaço largamente com os cabelos ao vento; depois elevava-se, serenamente, crescendo, em pleno sol; todo ele sorria; a sua blusa, os calções enfunavam-se à aragem, e via-se passar, fulgir o brilho dos seus olhos muito negros e muito abertos.»

Este mesmo processo parnasiano, que o leva a modelar, a produzir efeitos de imaginação sensorial, é o caminho por onde se escapa para um mundo em que as formas e as cores começam a despegar-se da sua visão figurativa comum. Em *A Cidade e as Serras* a poesia da paisagem palpita na descrição objectiva da paisagem nortenha viridente: socalcos «subiam até outras penedias que se embebiam todas brancas e assoalhadas na fina abundância do azul». E n'*A Ilustre Casa de Ramires*, nos *Contos*, n'*As Últimas Páginas* abundam os cabelos de oiro novo, os tesoiros resplandecentes, as faces chamejantes, e outros elementos estilísticos de uma transfiguração.

Outros aspectos estilísticos haveria a considerar na prosa de Eça de Queirós, como a extraordinária naturalidade do diálogo, que trouxe à literatura efeitos impressivos da fala corrente: a variada viveza de operadores de agulhagem dialogal, como «pois», «ora», «então», «olhe que», etc.; os matizes de uma espécie de territorialidade afectiva ligados a partículas como «cá», «lá», «aí» («eu cá», «dize lá», «aí está»); diversíssimos processos de marcar o tópico ou o foco da frase, com as múltiplas formas de clivagem, tais as do tipo «foi ele que» ou «ele é que», etc.; diminutivos de efeito enfático, afectuoso, irónico ou outro («o latim é a basezinha», «adeusinho», «a sopinha está na mesa»). No plano lexical, a prosa queirosiana mobiliza recursos pitorescos, judicativa ou humoralmente muito marcados, de registo familiar e espontâneo, que nos limitaremos a exemplificar: *arregalar, alapar-se, assomado, bigodeira, calaceiro, cocar, esbaforido, escanifrado, escapulir-se, esgrouviado, estarrecido, gordalhufo, menineira, morcão, pileca*, etc.. Facto muito importante, também a relacionar com a técnica realista do romance, são os diferentes planos em que se situa o assunto quanto ao seu grau de realidade: assim, Eça sabe dar o plano do sonho num tom que não é real, ou o da novela medieval d'*A Ilustre Casa* num estilo diverso do da narrativa básica, mas sem grande pretensão arcaizante. Não faremos o estudo desta diversificação; basta notar que, na transição das atmosferas de realidade e sonho, ou de uma a outra subjectividade, desempenham papel decisivo as combinações entre o uso do perfeito narrativo, do imperfeito descritivo e do presente histórico, e ainda as do discurso directo, indirecto e do chamado *indirecto livre*, síntese polifónica da voz da personagem com a voz do narrador, que apresenta aliás variadas gradações, entre a quase reprodução directa e versões mais ou menos distanciadas ou narrativizadas. O tempo predi-

lecto de Eça, como dos realistas e impressionistas, é o pretérito imperfeito, que ele usa, bem como o gerúndio, para embeber a acção em sugestões sensoriais, atmosferas objectivas e psíquicas. Uma forma típica de encadear a narrativa é a de apresentar-se uma dada situação, fase ou estado da acção como despercebidamente (ou não referidamente) constituído, o que se assinala, mesmo em início de novo parágrafo, por nexos discursivos do tipo de «já», «e já», ou por um simples «mas» ou «e» ligados a um imperfeito ou mais-que-perfeito. É também típica a sugestão de contiguidade temporal imediata registada por «e logo», ou simplesmente «logo», ou uma contiguidade semântica (mas não necessariamente temporal) que se liga a certos frequentes usos do advérbio «justamente».

E com isto não esgotaríamos o nosso tema: está ainda apenas esboçado o estudo rítmico da prosa de Eça, cuja importância ressalta de alguns dos exemplos atrás citados. A arte ciceroniana das cláusulas finais metrificadas da oratória latina tem uma correspondência no seu sentido inovador mas elegante do ritmo, na maneira como sabe cortar, com uma simples inversão ou repartição, um excessivo boleio da frase, como alterna a proporção silábica entre os membros do discurso, ora praticando o tradicional prolongamento do ramo final e descendente do período, ora descendo abruptamente do mais elevado cume prosódico a um breve, tenso, surpreso desfecho, que um travessão tende a isolar. Até mesmo recursos tradicionais do verso, como paralelismos, repetições, estribilhos, assonâncias e aliterações, intervêm nesta riquíssima partitura, sem que deixemos de sentir que não é da arte versificatória que se trata, mas de outra, a arte da prosa, não menos rica e complexa, e em que o produtor se apoia em muito menos convenções formulares. Se quisermos resumir o conjunto de inovações da prosa queirosiana e o equilibradíssimo bom gosto que a caracteriza, poderíamos falar de um novo e autêntico classicismo, no mais elevado sentido do termo, pois a sua arte reassume, a outro nível, aquela cerrada intencionalidade sóbria e comunicativa, atingida e preconizada por clássicos como Cícero ou Horácio nos seus géneros característicos e com os recursos idiomáticos disponíveis.

O romance naturalista em Portugal

O êxito excepcional de Eça de Queirós não ensombrou apenas os últimos anos de Camilo, levando-o ao dramático esforço de se adaptar à nova escola naturalista; obscureceu também os ficcionistas seus contemporâneos ou imediatos sucessores.

Todos estes, ou os mais notáveis deles, procuraram integrar-se na orientação então dominante da arte literária, isto é, no positivismo e no naturalismo. Mais intencional e sistemático expositor da teoria literária do naturalismo do que Eça de Queirós na sua conferência ou nos seus prefácios foi um outro ficcionista, aliás medíocre como tal, na revista positivista *Estudos Livres*, dirigida por Teófilo Braga e por Teixeira Bastos — Júlio Lourenço Pinto, a cuja doutrina estética já atrás nos referimos.

Tal como Lourenço Pinto, e a exemplo do próprio Zola, que teorizara no *Roman Expérimental* (1885), outros ficcionistas naturalistas insistiram na exposição da sua teoria literária, aliás com cambiantes. Assim, Teixeira de Queirós, que tem como modelo principal, não Zola, mas Balzac, afirma, parafraseando aliás o seu mestre, que procede no seu método como os zoólogos ou arqueólogos, quando «definem espécies desconhecidas, ou descrevem objectos raros que nas suas escavações surpreendem» (prefácio a *Os Meus Primeiros Contos*), afastando-se do positivismo, quando afirma que a sua época é de «dúvida filosófica, de certeza científica», e quando considera como propulsores da imaginação científica ou artística o imprevisto e o acaso. Por seu lado, Abel Botelho insiste especialmente sobre casos de psicologia patológica e sobre a base psicofisiológica em que deveria apoiar-se o artista.

A mesma preocupação teorizante se revela em certa norma de sistematização a que este grupo de ficcionistas, bem ou mal, adaptou as respectivas produções: Lourenço Pinto adoptou a rubrica geral *Cenas de Vida Contemporânea*; Teixeira de Queirós, numa imitação evidente de Balzac, distribui os seus contos e romances em duas séries — *Comédias do Campo*, *Comédia da Cidade*; Abel Botelho lançou-se à elaboração de um ciclo de romances, *Patologia Social*.

É muito desigual, aliás, o valor dos três. Lourenço Pinto, um pouco mais velho que Eça de Queirós, mas só depois dele reconhecido como escritor — *Margarida*, 1879, reedição 1880; *Senhor Deputado*, 1882; *O Homem Indispensável*, 1883; *Vida Atribulada*, 1885; *O Bastardo*, 1889, além de um volume de contos, *Esboços do Natural*, 1885 —, é o menos dotado de faculdades de efabulação e de escrita.

Nos romances pretende produzir o estudo científico de um caso patológico, incluindo o seu enquadramento sociológico. Exemplo disso é o *Senhor Deputado*, onde se assiste à lenta degradação da personalidade de um influente político local, sob o aguilhão de uma paixão sexual frustrada e acirrada pela ociosidade a que a ambição o levara, encontrando-se as causas desta degradação — tal como acontece em Zola — numa predisposição hereditária, e na mesquinhez da vida política local. Os caracteres são esbatidos e incertos. A narrativa, conduzida no pretérito imperfeito, lembra a sequência camiliana (por exemplo, *A Brasileira de Prazins*)

com pequenos quadros ilustrados, e talvez exista também certa influência de Eça de Queirós. No entanto, o autor, principalmente quanto à sua preocupação dos factores hereditários, está sob o signo naturalista. *Margarida*, sobre um caso de adultério, onde, romanticamente, se contrasta a protagonista, que é um anjo do lar, com uma «mulher fatal», só pode interessar por certas descrições da vida burguesa portuense.

Abel Botelho (Abel Acácio de Almeida Botelho, n. Tabuaço, 1856-09-23 — f. 1917-04-24) representa o ponto extremo até onde chegou entre nós a ficção naturalista da escola de Zola. Pondo de parte as primeiras poesias e as peças teatrais, que produziram escândalo, notemos que a primeira obra deste autor com algum interesse duradoiro é constituída pelos contos reunidos em *Mulheres da Beira*, 1898, cujo recorte predominantemente passional e cujas tiradas moralistas sentimentais têm muito de Camilo, mas que, diferentemente deste seu mestre, pretende explicar a fatalidade romântica da paixão em termos de hereditariedade mórbida, nem por isso deixando de reconhecer-se a atitude ambígua de atracção e repulsa por parte do narrador; e o cenário regional desloca-se do Minho para a Beira contígua ao Douro. Salientemos como dignos de antologia *Uma Corrida de Toiros* no Sabugal, de uma flagrante visualidade e impressionante encadeamento trágico, e *A Fritada*, que, entre várias cenas desconexamente sentimentais ou pitorescas, contém o vívido quadro de um rebanho em transumância.

O mais conhecido conjunto de obras de Abel Botelho é o ciclo de romances designado pelo título de *Patologia Social* (*O Barão de Lavos*, 1891; *O Livro de Alda*, 1898; *Amanhã*, 1902; *Fatal Dilema*, 1907; e *Próspero Fortuna*, 1910). Nada, porém, existe que nos permita separar este ciclo de *Sem Remédio*, 1900, *Os Lázaros*, 1904, e *Amor Crioulo*, este postumamente editado em 1919. O ponto de vista de todos os romances é fácil de reconhecer à simples leitura: a sua principal atenção incide sobre as grandes famílias titulares que apresenta corroídas pelas «diáteses mórbidas» de devassidões e alianças consanguíneas ancestrais; sobre os plutocratas monopolistas; sobre as congregações religiosas, que se reconstituíam a despeito das leis constitucionalistas, em íntima ligação com a classe dominante; e sobre os políticos que se alcandoravam à chefia dos partidos monárquicos através dos mais desonestos conluios. Em *Amanhã*, o grupo social orientado pela plutocracia é posto em contraste com o operariado, em fase difícil e oscilante de organização sindical e de luta predominantemente anarquista; Abel Botelho traz pela primeira vez ao romance uma tal camada e tem páginas interessantes sobre os seus costumes de então: os passeios domingueiros às *hortas*, as condições de vida nos

seus bairros sem higiene, as superstições denunciadoras de uma próxima origem rural, as correntes doutrinárias que os seus orientadores debatem, as formas e incidentes de luta mais típicos de 1895-96. No entanto, o romancista não adere de nenhum modo a este «lixo social», em que também procura descobrir os estigmas de uma degenerescência. Toda a sua simpatia está com aqueles que tentam uma solução de compromisso, em coincidência com o positivismo republicano que professa. O tipo do político arrivista, do doutor provinciano que acaba por fazer carreira na capital à custa de uma total carência de escrúpulos (tipo já preludiado no Calisto Elói camiliano, visado em várias personagens queirosianas, nomeadamente o conde de Abranhos, e para os quais os naturalistas encontraram numerosas versões), serve de eixo a *Próspero Fortuna*. Abel Botelho reconstitui à sua volta, por vezes com uma precisão de reportagem, alguns ambientes e sucessos característicos da política monárquica constitucional sob D. Luís, e dá-lhe como esposa uma das mais curiosas e vivazes personagens femininas do naturalismo.

Para além deste ponto de vista tipificador e judicativo, há interesse em notar certas atracções estéticas que a composição e sobretudo o estilo de Abel Botelho revelam em relação aos meios sociais focados. Assim, a atracção inconsciente do decadentismo trai-se em certas descrições de tipos e ambientes: o Barão de Lavos e Alda, cujas perversidades, caracterizadas numa linguagem clínica pretensiosa, se destinam expressamente a causar a nossa repulsa perante a degenerescência, são em certas páginas aureolados com requintes de sensibilidade, e o romancista compraz-se no descritivismo de móveis, vestuário elegante, bricabraque, interiores luxuosos e paisagens ao gosto impressionista, servindo-se então de um vocabulário e uma estilística rebuscados a que Fialho deu entre nós o maior impulso. Por outro lado, Abel Botelho delicia-se visivelmente na pintura de cenas, ambientes, tipos e gozos acentuadamente plebeus, mobilizando então a gíria da intimidade burguesa ou, em geral, urbana com uma exuberância que sugere o abrir de uma abundante represa. Essa gíria é quase toda depreciativa, caricatural, e pela sua expressividade mais afectiva do que denotativa dir-se-ia carrear toda uma mitologia das coisas sórdidas, reles, animalescas, mas ao mesmo tempo carregadas de uma vitalidade irreprimível (*canalha, bandalho, deboche, bedelhar, mocanqueiro, peganho, amantético, dulceroso, cainçada*, etc.). A estética naturalista extrema é uma estética do *não*: Abel Botelho só sabe dizer o que não quer; os seus raros leitores de hoje é que talvez possam descobrir melhor aquilo com que, sem dar por isso, se ia contentando.

TEIXEIRA DE QUEIRÓS

Destas obsessões conseguiu, até certo ponto, libertar-se Teixeira de Queirós (Francisco **Teixeira de Queirós**, n. Arcos de Valdevez, 1849-05-03 — f. 1919--07-22), que usou o pseudónimo literário de Bento Moreno, autor das duas séries, *Comédia do Campo: Os Meus Primeiros Contos* (1876); *Amor Divino* (1877); *António Fogueira* (1882); *Novos Contos* (1887); *Amores, Amores...* (1897); *A Nossa Gente* (1899); *A Cantadeira* (1913); *Ao Sol e à Chuva* (1915); e *Comédia Burguesa: Os Noivos* (1879); *Salústio Nogueira* (1883); *D. Agostinho* (1894); *Morte de D. Agostinho* (1895); *O Famoso Galrão* (1898); *A Caridade em Lisboa* (1901); *Cartas de Amor* (1906); *A Grande Quimera* (1919); além das peças e outras obras, entre as quais um volume de contos, 1934, e ainda outra selecta de contos da *Comédia do Campo*, o livro que mais estimava por estar ligado à infância rural, *Arvoredos* (1895), reed. 1949.

Teixeira de Queirós está muito menos condicionado pela teoria naturalista do que os dois antecedentes, porque o seu principal modelo não foi Zola, mas Balzac. O seu romance mais conhecido, *Salústio Nogueira*, tem como personagem central um herói balzaquiano, embora sem a grandeza e a força que Balzac conseguiu comunicar às personagens da *Comédie Humaine*. Salústio abre caminho para os altos postos da política nacional, indiferente aos valores morais mais sagrados, e até ao suicídio, por sua causa, da companheira dedicada. Embora os tipos psicológicos estejam bem destrinçados, não é grande a sua perspicácia, a não ser nas personagens femininas. Mas o romance tem incontestável dimensão sociológica. O autor consegue evocar uma sociedade no seu tipo de vida e nos seus apetites. A sátira da alta sociedade lisboeta, caricaturalmente representada no episódio da festa de caridade, não vai menos fundo que a de *Os Maias*; e a sátira da vida política nacional é talvez mais verosímil e corajosa que a de Eça. Teixeira de Queirós não quis mostrar apenas os efeitos de uma educação e de um estilo de vida, mas levantou uma ponta dos interesses económicos que presidem às combinações ministeriais dos últimos anos da monarquia constitucional. Por outro lado, os tipos psicológicos emergem naturalmente do seu meio: uma lógica orienta o seu comportamento, de tal modo que a acção parece ser o resultado normal do funcionamento de uma estrutura social. Sob este aspecto, Teixeira de Queirós é dos mais consumados romancistas portugueses do século XIX, depois de Eça. Por certas características da sua personalidade, Salústio lembra Acácio; e o autor soube mostrar-nos que os Acácios não são apenas imbecis e risíveis, e que os lugares-comuns

«acacianos», ao par de todo o seu ridículo, correspondem a uma função, que é a de hipocritamente justificar e enobrecer um determinado tipo de vida.

Uma novidade singulariza o romance de Teixeira de Queirós relativamente aos seus congéneres: maior atenção à psicologia feminina. Mesmo em Eça, a ideia romântica da mulher que oscila entre o anjo e o demónio persiste sob a forma da degradação através da «queda» sexual sem reabilitação, além de que nos seus romances as mulheres parecem condenadas a uma completa dependência social e psíquica. Já vimos como Abel Botelho encara os problemas femininos. Pela primeira vez, em Teixeira de Queirós estes são vistos sob um âmbito mais largo e despreconcebido, como aliás já acontecia em Balzac. A personagem mais viva e humana de *Salústio Nogueira* é talvez uma mulher, Angélica, esmagada entre o egoísmo masculino e os preconceitos do seu meio de origem. Certas dolorosas vivências então inerentes à vida da mulher são, de resto, afloradas a outros propósitos, sem omitir o terror da noiva na noite de núpcias. Nesta maneira de encarar a experiência feminina, Teixeira de Queirós marca uma data na história do romance português: põe de lado a idealização romântica da mulher, que encobre no fundo uma sujeição.

Como artista, a maior qualidade de Teixeira de Queirós está talvez na arte da efabulação, da construção de um enredo que abrange e coordena diversos meios e séries de acontecimentos e consegue manter suspenso o interesse do leitor sem recorrer a expedientes folhetinescos. Um ou dois episódios centrais constituem pontos de convergência de diversos trajectos sociais.

Teixeira de Queirós é um escritor de recursos variados, e deles encontramos outras facetas nos seus contos de ambiente rural. Alguns destes contos integram-se noutra tendência da literatura portuguesa, que consideramos a seguir.

O conto rústico

Na introdução ao volume *Arvoredos* (1895), publicado fora da série *Comédia do Campo*, diz Teixeira de Queirós que este livro foi escrito «com o coração e a sensibilidade», mais do que com a reflexão e o estudo, que em conjunto presidiriam à orientação da sua obra. Com efeito, os seus contos predilectos são de evocação do tempo da infância na aldeia natal, da pastorícia serrana por que começou, dos vinhedos e dos milheirais do Minho, de certas actividades), tipos aldeãos e das festividades populares, sem grandes preocupações de análise sociológica, mas com certo pitoresco afim do de Júlio Dinis. Salien-

temos, nesse volume antológico, pelo seu ar sóbrio e certeiro os contos *Rende-te, centurião!* e *A morte negra*.

A obra insere-se numa corrente literária dos séculos XIX e XX: o conto rústico. Já o vimos praticado por Herculano em *O Pároco da Aldeia*; continuado por Paganino nos *Contos do Tio Joaquim*. Júlio Dinis deve parte do seu sucesso à procura de certo tipo de leitor. A propriedade rural servia então claramente de base às instituições, embora a maior parte dos leitores vivesse em meio urbano. Dela partiam para a Universidade, por vezes, via seminário, adolescentes abastados ou protegidos — numerosos intelectuais portugueses pertenciam a famílias de proprietários rurais, a ela estava ligada por laços mais ou menos directos quase toda a burguesia provinciana e grande parte da de Lisboa.

Estas circunstâncias certamente contribuíram para a voga das características do conto e do romance rústico entre nós. Por um lado, os tipos e as pequenas intrigas da aldeia ou de vila eram mais acessíveis ao horizonte de consciência da maior parte do público português do que os problemas mais complexos da vida urbana; por outro lado, perante as condições próprias da vida urbana em desenvolvimento, da burocratização, da centralização administrativa, etc., muitos escritores reagiam idealizando um sucedâneo da velha tradição bucólica onde as relações humanas aparecessem menos deformantes e mais espôntaneas. Já o vimos n'*A Cidade e as Serras*.

É certo que Camilo mostrara quanto havia de falso na idealização da vida rústica, secundado, como vimos, por Abel Botelho, mas os leitores não procuram sempre o mais verosímil.

Por isso, as excepções não bastam para alterar a orientação tomada pelo conto rústico a partir de *O Pároco da Aldeia*. Encontramo-la em alguns dos contos de Pedro Ivo (pseudónimo de Carlos Lopes, 1842-1906), autor de *Contos* (1874), *O Selo da Roda* (1876), romance que teve grande favor do público, e *Serões de Inverno* (1880), onde é flagrante a influência de Júlio Dinis. E Teixeira de Queirós, que militou durante anos nas hostes do positivismo republicano e exaltou a ciência, acabou, nos últimos volumes da *Comédia do Campo*, por se entregar à apologia da ingenuidade campesina, com hinos a uma espécie de santidade rural, feita do descrédito das ciências, que em parte pode ter sido sugerida pela influência da última fase de Tolstoi e de um certo franciscanismo laico então em voga.

O mais característico representante do género é também o seu melhor cultor, **José Francisco Trindade Coelho** (n. Mogadouro, 1861-06-18 — f. 1908-06-09), que depois de cursar Direito em Coimbra, cujo ambiente evocou num

livro de memórias, *In Illo Tempore* (1902; tem já sete edições), fez uma boa carreira de magistrado.

O livro de contos *Os Meus Amores* (1891, 3.ª edição reformulada 1901), que em 1978 contava já 16 edições, é bem uma obra de evocação saudosista do viver campesino confundido com as recordações da infância e que se tornou como que um paraíso perdido para o citadino fatigado. O autor nota justamente que os seus contos são «talvez saudades; e tenho certeza de que, se vivesse na minha terra [...] não os teria feito...». Na sua maioria, quase não têm enredo e a intenção moralizadora é muito menos patente que nos contos de Herculano, Júlio Dinis, Pedro Ivo, ou Rodrigo Paganino. Trindade Coelho limita-se a evocar tipos e ambientes da aldeia com uma simpatia de raiz que vai até aos bichos. No entanto, todo o conjunto insinua um tipo de vida utopicamente exemplar, mesmo nos seus conflitos. Num conto notável, *Terra Mater*, os soldados, nostálgicos da aldeia de onde foram arrancados, consideram, por contraste com a vida actual, as vantagens da comunidade rural:

> «Como era diferente lá na aldeia, cada um na sua terra. Aí, sentiam-se iguais uns aos outros; e tirante o pai, a mãe, o cura, certas figuras de tios, e os padrinhos — todos esses que o próprio instinto colocava mais alto, mas, para compensar, parece que mais perto do coração — o resto não se diferenciava em alturas, e apenas a diferença das idades, mais que a dos teres, extremava, sem os separar, os grupos da freguesia.
>
> ... Cada qual, na sua aldeia e no seu ofício — uns no amanho das terras, outros na profissão que tinham escolhido — eram úteis: pouco ou muito, via-se o que faziam. E ali?! Tudo o que faziam era improdutivo, artificial, irreal, porque se não via...»

Na comunidade rural, assim sonhada, todos se amparam nas aflições e compartilham as alegrias; o ódio é direito e de homem para homem, e o amor uma florescência natural, por isso mesmo pura como a madrugada: eis o sentido de contos como *Idílio Rústico*, que surpreende o amor nascente de dois pastores, ou do caso de um camponês cujo dom de simpatia o torna capaz de fraternizar franciscanamente com o próprio burro.

A análise de *Os Meus Amores* levar-nos-ia, desta maneira, a explicitar a intenção essencial do conto rústico português e o significado social da sua voga. A obra de Trindade Coelho pertence já cronologicamente à época posterior ao Ultimato, facto com que dataremos o início da literatura portuguesa contemporânea. Ele subscreveu, aliás, o primeiro manifesto de nacionalismo literário, o artigo de apresentação da *Revista Nova*, 1893, que reage contra tudo quanto julgava existir de *estrangeiro* na Geração de 70 e noutros grupos ulteriores, incluindo o dos simbolistas. No entanto, como vimos, *Os Meus Amores*

continuam e apuram um tipo de ficção já enraizado, embora os seus temas idílicos estejam tingidos de uma exaltação bem naturalista de tudo o que resta de instintivo ou animal nos homens (ou de tudo o que nos animais serve de paradigma aos homens, por exemplo, a dedicação materna); há mesmo certos contos com um cunho passional camiliano (*António Fraldão, Manuel Maçores*); e, pelos estudos etnográficos em que se baseiam, e foram reunidos no volume *O Senhor Sete*, é possível até rastrear a continuidade directa do melhor garrettismo. O que Trindade Coelho traz de novo a estes ingredientes é um acabamento sem precedentes da arte contística que faz do seu único volume de ficção um grande e duradoiro êxito; ele produzia pela primeira vez um *realismo sadio*, no entender dos seus primeiros apreciadores.

Depois de dez anos de interrupção na obra literária, Trindade Coelho volta à publicidade de um modo que lembra o entusiasmo reformador dos primeiros românticos, ou, contemporaneamente (embora esse num plano mais político e sectário), o dos propagandistas republicanos. Com efeito, data de 1901 o opúsculo *A Minha «Candidatura» por Mogadouro* e o início da publicação de sete *Folhetos para o Povo*, em que se empenha numa campanha a favor do ensino e do mutualismo populares, denunciando de um modo corajoso, límpido e muito preciso toda a engrenagem de exploração patronal transmontana, incluindo a usura e a viciação do sistema representativo. Essa campanha culmina com a organização e edição de um desassombrado *Manual Político do Cidadão Português*, 1906, pouco depois ampliado e reeditado. Esta obra de esclarecimento, claramente oposta a ditaduras plutocráticas como o franquismo, baseia-se numa atenção às relações de produção que *Os Meus Amores* ignoram, mas a limpidez e franqueza de estilo permanecem. Partiu da adaptação de um modelo estrangeiro, e todavia o seu interesse nacional mantém-se.

Evolução do naturalismo. O estilo decadente na prosa: FIALHO

A formação do estilo decadente a partir das contradições internas do naturalismo tem como principal documento na nossa literatura a obra de Fialho de Almeida, que foi o mais importante prosador na transição dos dois séculos.

José Valentim Fialho de Almeida (n. Vilar de Frades, 1857-05-07 — f. 1911-03-04), natural de um vale fértil, o «País das uvas», encravado no Baixo Alentejo, viveu até ao seu casamento rico, em 93, as agruras da vida pelintra, sustentada por uma mesada familiar. Isso, junto a amargas experiências num colégio interno e num balcão de baiuca de drogas, deve ter contribuído para o azedume do seu temperamento e para a sua confessa e evidente obsessão da riqueza, do domínio e prestígio social. Faz um medíocre curso de Medicina, ao mesmo

tempo que se lança literariamente com os seus contos e crónicas, primeiro em jornais provincianos, depois nos de Lisboa. Sousa Martins, seu mestre e amigo, deve ter nele reforçado as convicções sobre o determinismo da hereditariedade, meio natural e social de vida, bem como a de que o génio seja uma forma superior de degenerescência — convicções aliás divulgadas por Taine, pelo naturalismo, por Lombroso e pelos *decadentes*. Este ideário, ligando-se com os seus recalcamentos de plebeu, explica certos aspectos realistas e «progressistas» da sua obra: as suas vibrantes páginas de simpatia pelos ganhões, mendigos, pobres envergonhados, gente anónima de hospital, bairro imundo, casa de malta, etc.; as suas campanhas pela construção da moradia popular airosa, pela democratização do ensino, mesmo superior. Por outro lado, tais recalcamentos podem relacionar-se com as pretensões a mentor do bom gosto diletante e da boémia artística, que se revelam já nos seus artigos de adolescente e que se observam na sua crítica de arte, de teatro, de literatura, nas suas notas impressionistas de música, e viagem, de boémia nocturna, de cenas espectaculares, no seu trajo, e no seu pontificado de café em emulação com Gualdino Gomes. Odeia, literariamente, a pequena burguesia e a grande burguesia financeira dirigente; não tanto a burguesia agrária, em que ingressou pelo casamento. Os desvios metafísicos do determinismo naturalista manifestam-se variamente na sua obra. A *raça* é uma das suas ideias, aliás então vulgar; preconiza a adopção de medidas eugénicas; reduz o problema político-social à substituição da burguesia dirigente por uma nova *aristocracia da capacidade*, em que naturalmente se inclui; concebe o senso estético como um produto de casta apurada pela experiência da riqueza e pela selecção nupcial que ela permite; nas suas numerosas alusões autobiográficas estilizadas, das quais a mais importante é o capítulo *Eu* de *À Esquina*, ora se revolta, por isso, contra um seu plebeísmo que julga irremediável, ora se inculca um degenerado superior, uma sensibilidade de escol, com privilegiados requintes estéticos, o que deve relacionar-se com um estilo que, mais discreta mas ainda mais profundamente que o das *Prosas Bárbaras* ou o de Gomes Leal, sugere, como Cesário ou Raul Brandão, conforme os casos, um pulsar e sofrer colectivo da cidade, dos bairros lôbregos, dos casarões hospitalares, uma dor, um gozo ou uma febre pairando. A sua crítica não visa tanto instituições como personalidades e tipos psicológicos; o sentimento de rivalidade literária leva-o ao menoscabo de Eça ou Guilherme de Azevedo depois de mortos, mas exalta o também pessoalista Camilo. Tem o culto do corpo belo, feminino ou masculino, mas compraz-se também, e antiteticamente, em descrever o aleijão, o enfezado ou esburgado pela doença, e sobretudo os tipos de hipersensibilidade decadente: as condessinhas frágeis, a tísica gentil que só gosta de ingerir pétalas de rosa.

Fialho não deixou um romance: todos os seus esforços dirigidos neste sentido falharam. Brilhante cavaqueador, prosador exímio em fixar impressões, em engrená-las numa narrativa, faltava-lhe o fôlego analítico de Eça de Queirós, o sentido de móbeis sociais de conjunto, das grandes integrações interactivas. De resto, a sua obra foi toda produzida, em primeira instância, para jornais ou folhetos soltos e só depois agrupada em volumes, predominando nos iniciais o conto e depois a crónica de impressões ou crítica (*Contos*, 1881; *Cidade do Vício*, 1882; *Os Gatos*, 1889-94, reed. pref. e anotada por Álvaro Costa Pimpão, 1949-1953, 6 vols.; a série de volumes do *Jornal de um Vagabundo*,

que se conclui postumamente, seguida de outras colectâneas). Excluídas certas campanhas que indicamos na biografia, a sua obra de comentarista é bem mais restrita em interesses que a de Ramalho Ortigão: limita-se a reacções muito humorais, geralmente azedas, de preferência sobre assuntos de literatura, teatro, arte, ou ainda outros, mas geralmente encarados por um prisma esteticista e impressionista, às vezes a tender para a *blague* ou anedota.

Entre os seus contos, muitos há que pecam por esse anedótico ou pela exploração da surpresa chocante, senão mesmo melodramática (*A Camisa*; *O Cancro*, por exemplo). Fialho anotava temas deste tipo para contar. Não poucas vezes, trata-se de casos de intensa deformação psicológica (*A Ruiva*; *O Roubo*), ou mero instinto animal, de quadros de extrema miséria dados com uma complacência entre sádica e masochista (*Os Pobres*; *O Homem da Rabeca*). Mas há contos de sóbria angústia patética: a velhota do Montepio que não é capaz de esmolar; a mãe que sabe da morte do filho quando esperava a sua chegada no comboio; dois garotos que brincam quando o pai de um vai a enterrar, morto pelo do outro; etc. — situações colhidas com uma flagrância que sugere a palpitação humana e o ritmo ou sopro vital. Outros contos são a transposição da sensibilidade decadente: neles a constante antropomorfização das paisagens, das plantas, a constante mitificação inconsciente das forças instintivas consuma-se pela sugestão simbolista do mistério metafísico, do requinte sobrenatural de beleza, da plenitude mórbida da sensação (*Abandono do Pombal*; *Madona do Campo Santo*).

Entre 1880 e 85, Fialho enfileira com os arautos do naturalismo, e para isso parece ter sido decisiva a leitura de *O Crime do Padre Amaro*. No entanto, desde cedo se observam tendências diversas, nomeadamente decadentistas, nos textos que mais tarde, sem qualquer ordenação cronológica, agrupará em volumes. Não admira, portanto, que ao longo da publicação de *Os Gatos* se assista a uma viragem de posição contra «o naturalismo científico», ao qual apenas reconhece agora os méritos de ter proporcionado um grande progresso estilístico, destinado a compensar a própria insignificância dos temas. Doravante o papel que atribui à ficção literária é o de «despolarizar» a noção de realidade, minar-lhe a coerência, transfigurando-a em «mundos do trágico e do grotesco que parecem feitos de vapores do delírio». Para esse efeito, Fialho torna-se entre nós o representante típico e extremo da *écriture artiste* a que os irmãos Goncourt serviram em França de modelo; atribui a si, como à sua geração, o papel de criação de uma nova linguagem mais plástica. Daí experiências de ritmo frásico e um vocabulário que, segundo o preceito decadentista, se inspira nas mais variadas fontes: o arcaísmo, o galicismo, o regionalismo, o glossário

médico, a própria fantasia sufixal e etimológica do escritor, aliás exuberante em rebusques de evocação sensorial (*fibrilhas, espiralitas, fosfenas, titilações, estrupidos, putrilagens*, por exemplo). À sinestesia, à anotação preciosista, amaneirada, das percepções sensitivas e de certos estados psicológicos correspondem as audácias de uma imaginação real ou, pretensamente, alucinatória, que se pode exemplificar com a descrição do enterro de D. Luís, n'*Os Gatos*, e com diversas equivalências plásticas e dramáticas que em vários passos dá para certas obras musicais. Toda a obra de Fialho vibra numa tensão destinada a recuar os limites da sensibilidade consciente.

Mas importa descortinar em que dimensões se aventura Fialho pelos terrenos do inexpresso.

Uma dessas dimensões é a da psicologia, tal como ela foi exaltada no romance por Paul Bourget, um dos seus mentores, e sobretudo exemplificada pelos grandes mestres eslavos recém-divulgados, Gogol e Dostoievski. Para não insistirmos nas já mencionadas sondagens ao psicopatológico, notemos que toda a distância que vai desde o realismo anedótico e exterior, à Maupassant, até ao realismo de escola russa, se pode avaliar comparando *O Tio do Brasil* com *O Filho*. Em ambos os contos, as circunstâncias objectivas são escolhidas com o mesmo rigor tipificante, mas no primeiro conto apenas caracterizam os objectos e no segundo eles servem essencialmente para aferir a ansiedade e, depois, o imenso abatimento da velha camponesa que, numa estação ferroviária, espera pelo filho emigrado e acaba por sabê-lo já falecido. Raul Brandão reconhecerá em Fialho o seu precursor directo na captação da dor alheia, mormente a dos humilhados e ofendidos, para usar esta fórmula dostoievskiana.

Por outro lado, Fialho de Almeida apura-se em avançar para além das fronteiras normais de percepção sensível, e daí uma sua torturada estilística impressionista. O melhor e mais conhecido espécime dessa dimensão de desenvolvimento é *Os Ceifeiros*, em que o autor tenta adivinhar a sensibilidade dos segadores numa seara alentejana, com a sua agudeza sensorial elevada, sob o aguilhão da luz e do calor, até a um registo de dor e de confusão dos sentidos ou sinestesia. Nestas páginas não é propriamente um drama social o que está em foco, mas uma exploração até ao limiar superior das sensações definidas, até à dor já insuportável, à consciência em delíquio, percorrendo metodicamente toda a gama das qualidades e das intensidades críticas nos sentidos externos. Esta acuidade impressionista e como que divinatória faz também de Fialho o melhor cronista da vida nocturna lisboeta, digno de confronto com Cesário Verde, e um admirável paisagista do Alentejo e da Galiza, precursor das

impressões pictóricas subtis em que virão a distinguir-se o seu amigo Teixeira Gomes e o seu discípulo Raul Brandão.

Além destas dimensões da simpatia sofredora e da sensibilidade impressionista, há ainda outra em que Fialho não foi menos inovador. Designemo-la como *expressionista*, nome que se justifica, quer sob o ponto de vista das origens, quer sob o da estrutura da estética correspondente, cujas manifestações mais típicas e intencionais se desenvolveram nos países germânicos a seguir à guerra de 1914-18. Com efeito, há um ponto de partida comum: Fialho interessou-se desde muito cedo pela ficção de terror e fantasmagoria que podemos acompanhar do *romance gótico* de H. Walpole e Ana Radcliffe até aos surtos românticos de Hoffmann, de Achin von Arnim, Edgar Poe, e, já em plena época decadentista, Villiers de l'Isle-Adam, sem esquecer o malogrado português Álvaro de Carvalhal. Em muitas das páginas fialhescas paira uma atmosfera de pesadelo; isso ia aliás ao encontro de uma convicção tipicamente decadentista, e que o nosso escritor por mais de uma vez afirma, acerca da veracidade da telepatia, das materializações mediúnicas e, em geral, do ocultismo; é mesmo de crer que certos contos de escola naturalista, como *A Ruiva* e *Três Cadáveres*, sejam afinal transposições das suas obsessões, em termos de degradação psicofisiológica e social, a tal ponto se acumulam, mesmo à custa do equilíbrio narrativo, as cenas repulsivas de taberna, cemitério, prisão, hospital, necrotério, enterro miserável, necrofilia, sedução abjecta, lenocínio, prostituição, degenerescência sifilítica ou alcoólica, infância faminta, tísica, ao desamparo ou tragédia de bairro infecto. Mas o escritor acaba por descobrir as possibilidades de largar a rédea ao seu «bestiário da alucinação doida e disforme», e isso quer dizer que descobre o expressionismo.

É o que acontece, por exemplo, em *O Abandono do Pombal*. Neste conto os pressentimentos e angústias de doença e morte de uma jovem exprimem-se através das imagens de um estranho comportamento nos elementos da natureza e nas aves. Em *O Roubo*, os terrores largamente acumulados (e tão bem conhecidos por Fialho) de um moço caixeiro, hospitalizado e febril, condensam-se num enredo terrífico e inverosímil. Mas nada poderá equiparar-se, sob este aspecto, às páginas de *O Sineiro de Santa Ágata*, que transpõem em imagens visuais o efeito auditivo de um carrilhão. O expressionismo abeira-se aí de um exercício de fantasia autenticamente livre, como só virá a ser atingida nos melhores textos reivindicados, desde 1924, pela estética *surréaliste*. Por outro lado, em *O Anão*, que aliás se baseia na história popular de um anão incrivelmente minúsculo, encontramo-nos perante qualquer coisa que prenuncia um não menos importante desenvolvimento do expressionismo germânico: a fanta-

sia mitificadora de Kafka. Sentimos com efeito que Carrasquinho, o pobre anão, simboliza, como o célebre homem-insecto kafkiano de *Metamorfose*, todos aqueles que, por qualquer contingência, parecem condenados a todas as arbitrariedades, e as aceitam, sem as compreender, como um destino, embora debatendo-se ainda em vão e por mero impulso vital.

Outros autores

A ficção em prosa foi muito cultivada em Portugal nesta época, e não se pode pormenorizar a massa de produções que serve de pedestal às obras mais duradouras acima caracterizadas. Apontem-se, no entanto, Eduardo de Barros Lobo (Beldemónio, n. 1857-12-17 — f. 1893-12-17), tradutor de Zola, polemista e autor de *Musa Loira, Viagens no Chiado* e *Contos Imorais*; Alberto Braga (1851-1911), um dos mais dotados contistas de escola realista: *Contos da Minha Lavra* (1879), *Contos da Aldeia, Novos Contos, Contos Escolhidos*; Luís de Magalhães (n. 1859-09-13 — f. 1935-12-14), que no romance *O Brasileiro Soares* (1886, reed. 1980), prefaciado por Eça, inverte uma situação romanesca tipicamente camiliana apresentando um honestíssimo «brasileiro» quinquagenário como vítima de uma jovem calculista e imoral; Francisco Leite Bastos (1841-1886), autor de contos, romances policiais e outros, que tiveram certo favor popular, e que continuou o *Rocambole* de Ponson du Terrail com as *Maravilhas do Homem Pardo*; Alfredo Possolo Hogan (1830-1865), operoso fornecedor dos teatros de Lisboa, autor de romances e de uma continuação do *Conde Monte Cristo, A Mão do Finado*, que foi internacionalmente tida como produção autêntica de Dumas; Gervásio Lobato (1850-1905), que voltaremos a encontrar a propósito do teatro, e cujos romances satíricos, *A Comédia de Lisboa*, 1878, *A Primeira Confessada*, 1918, *Lisboa em Camisa, Os Dramas de África*, onde se revela um talento caricatural comparável ao de Rafael Bordalo Pinheiro, se tornaram muito populares (além do romance de terror *Os Invisíveis de Lisboa*, de co-autoria com Jaime Vital); Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), que conta alguns volumes de ficção numa vasta obra variada, como *Serões no Campo* (1877), *Arabescos* (1880), *Contos e Fantasias* (1880), *Contos para os Nossos Filhos* (1880), este último em colaboração com Gonçalves Crespo, seu marido; José Augusto Vieira (1856-1890), conhecido pelo ruralismo de *Fototipias do Minho*, conto, 1879, e pelo romance naturalista *A Divorciada*, 1881. O Conde de Ficalho, Francisco Manuel de Melo Breyner (1837-1903),

mais conhecido como botânico, historiador da botânica em Portugal, biógrafo de Garcia de Orta e Pêro da Covilhã, é também um notável ficcionista de ambiente alentejano, merecendo salientar-se a novela e os contos regionais em *Uma Eleição Perdida*, 1888, reedição 1982, devido, sobretudo, ao seu apurado impressionismo local. Pela sua singularidade entre nós e pela influência que exerceu em Fialho, merece ainda ser mencionado Álvaro de Carvalhal (1844-1868), cujos *Contos*, postumamente editados em 1868 (reeditados sob título de *6 Contos Frenéticos*, 1978), são, embora cronologicamente posteriores aos *Contos Fantásticos*, 1865, de Teófilo Braga, a mais típica manifestação portuguesa dos enredos melodramáticos de terror e violência, que rastreámos em Herculano, Camilo e Fialho, levados ao máximo de tensão contraditória entre o inverosímil pretensamente explicado, a tirada sentimental debruada da paródia, e uma permanente e ostensiva agressão à moral erótica mais conservadora, de que todavia se apresenta como apologeta. (Reedição: *Contos*, 1991.)

Teatro naturalista

Tal como noutros países, o teatro naturalista é entre nós bastante posterior à doutrinação da escola e às suas realizações novelísticas. Além disso, o repertório naturalista de autores portugueses dificilmente se distingue do drama de tese idealisticamente anticlerical ou antiplutocrática que o precede ou até da simples comédia de costumes. Assim, as peças *Os Homens de Roma*, 1875, *O Padre Gabriel*, 1877, de A. J. da Silva Pinto (1848-1911), um dos polemistas pelo naturalismo, *Os Lázaros*, 1877, de Lino de Assunção (1844-1902), *O Casamento Civil*, 1882, de Cipriano Jardim (1841-1923), estão dentro do espírito polémico da famosa peça *Os Lazaristas*, 1875, de António Enes (1848-1901).

O naturalismo característico, com as suas pretensões de determinismo social e biológico, é esboçado com *O Grande Homem*, 1881, que se integra na *Comédia Burguesa* de Teixeira de Queirós, e sobretudo com as peças, então escandalosas, de Abel Botelho, mais conhecido na dramaturgia como Abel Acácio: *Jucunda*, 1889, *Claudina*, 1890, e *Vencidos da Vida*, 1992.

Outro naturalista nosso conhecido, Alberto Braga, tende no teatro para o drama íntimo, influenciado pelo psicologismo de Paul Bourget: *A Irmã*, 1894, *O Estatuário*, 1897.

À maneira de Antoine, que lançou em França e em toda a Europa a voga do teatro naturalista com a fundação do seu *Teatro Livre*, 1887, também em

Lisboa se fundou uma companhia de *Teatro Livre*, a de Luciano de Castro, em 1904, a que se seguiu outra companhia congénere, a do *Teatro Moderno*, 1905. Entre os dramaturgos portugueses que graças a elas viram representar peças suas de tendência então naturalista distingue-se Ramada Curto, que depois teria uma operosa carreira teatral, e Manuel Laranjeira (1877-1912), cujo prólogo dramático *..Amanhã*, 1902, talvez seja a melhor obra cénica da escola. Como veremos adiante, Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita, D. João da Câmara e Júlio Dantas, embora mais conhecidos pelas suas peças de cunho histórico, escreveram também teatro naturalista, e estão em geral ligadas a esta escola as suas peças mais resistentes à moda.

Bibliografia

I — *Eça de Queirós*

1. Primeiras edições ou edições refundidas

- *O Mistério da Estrada de Sintra* (em colaboração com Ramalho Ortigão, desde 1871, 2.ª ed. refundida, 1884); *O Crime do Padre Amaro*, 1876, 1880; *O Primo Basílio*, 1878, com a sua reed. pouco alterada em 1878; *O Mandarim*, 1880; *A Relíquia*, 1887, *Os Maias*, 1888; *Uma Campanha Alegre* (colectânea dos artigos publicados nas *Farpas*, corrigidos para esta ed.), 1890-91, *A Ilustre Casa de Ramires*, *Correspondência de Fradique Mendes*, 1900, e *A Cidade e as Serras* publicados no ano da morte do autor e cujas provas tipográficas não foram por ele revistas (fase importantíssima de trabalho de Eça), sendo o penúltimo revisto e corrigido por Ramalho Ortigão, e a *Correspondência de Fradique Mendes* provavelmente revista e organizada em definitivo por Júlio Brandão, *Contos*, 1902; *Prosas Bárbaras*, 1903, *Cartas de Inglaterra*, 1905, *Ecos de Paris*, 1905, *Cartas Familiares e Bilhetes de Paris*, 1907, *Notas Contemporâneas*, 1909 (estes vols. da colecção de inéditos datados de 1902 a 1909 ou dispersos, organizados por Luís de Magalhães, carecem de revisão crítica); *Últimas Páginas*, 1912; *A Capital!*, 1925; ed crit. por Luís Fagundes Duarte, IN-CM, 1992 (é o 1.º vol da edição crítica da obra de Eça de Queirós); *O Conde d'Abranhos*, 1925; *Alves & C.ª*, 1925, *Correspondência*, 1925, *O Egipto*, 1926, *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*, 1929; *Cartas de Londres*, 1940; *Cartas de Lisboa*, 1944, *Crónicas de Londres*, 1944, *Eça de Queirós entre os seus (Cartas Íntimas)*, 1949; *Cartas de Eça de Queirós aos seus editores*, 1961, *Tragédia da Rua das Flores*, ed pref por João Medina, Moraes, Lisboa, 1980 (ver crítica desta e outras cinco edições de 1980 e 1982 em Castro, Ivo, a «*Tragédia da Rua das Flores*» ou a *Arte de Editar os Manuscritos Autógrafos*, sep do «Boletim de Filologia», XXVI, 1980-81, pp 309-359, e por Castro, Ivo/ Duarte, Luís Fagundes, *Duas Notas sobre a «Tragédia da Rua das Flores»*, *ibidem*, XXVII, 1982, pp 427-438), e crítica mais cuidada, ainda que discutida, num vol IV de *Obras*, Lello, 1982, com introd e fixação do texto por Aníbal Pinto de Castro, *Correspondência*, leit coord., pref e notas de Guilherme de Castilho, 2 vols., IN-CM, 1983; *Cartas Inéditas de Eça de Queirós a Ramalho Ortigão, Batalha Reis e outros*, introd. e notas de Beatriz Berrini, ed «O Jornal», 1987; *As Polémicas de Eça de Queirós*, vol. I (1867-77), org., introd e notas de J Carlos Reis, col «Heuris», 1986 *Obra Completa*, em papel-bíblia, 2 vols., Aguilar, Rio de Janeiro, 1970

- *O Crime do Padre Amaro* teve três versões: a primeira, a publicada na «Revista Ocidental»; a segunda, em 1876, com a indicação «Edição definitiva» e a nota de que fora muito refundida; a terceira (2.ª ed em volume), em 1880, com indicação «Nova edição inteiramente refundida e recomposta» Na primeira ed. em vol. a obra tem 362 pp, na segunda 674 Há uma edição crítica onde se pode fazer o cotejo entre as três versões, org. por Helena Cidade Moura, 2 vols., Porto, 1964. Foi publicada ainda uma série de *Páginas Esquecidas* (4 vols., 1965) por Alberto Machado da Rosa, Presença, Lisboa, que inclui folhetins juvenis e textos com mais de uma redacção, e um vol. de *Folhas Soltas*, Porto, 1966, que contém algumas versões não utilizadas na confecção dos volumes póstumos. Raul Rego publicou, com pref., um relatório consular de E de Queirós. *A Emigração como Força Civilizadora*, Lisboa, 1979. *Páginas de Jornal* (*Distrito de Évora*, 1967). Lello, 1981 Anuncia-se uma ed crítica da *Obra Completa* de Eça de Queirós por Carlos Reis. Etza

Miné, Beatriz Berrini, L. Fagundes Duarte e M. do Rosário Milheiro (ver entrevista em «JL», n.º 232, 15-21 de Dez. de 1986 e informações de C. Reis no supl. *Cultura* do «Diário de Notícias», de 1987-07-12 e de 1987.10.04, comunicações de L. Fagundes Duarte e Carlos Reis incluídas em *Eça e «Os Maias», Actas do 1.º Encontro Internacional de Queirosianos*, ASA, Porto, 1990), deste último investigador, com a colab. de M. do Rosário Milheiro, ver *A Construção da Narrativa Queirosiana. O Espólio de Eça de Queirós*, IN-CM, 1990, que, além de informações e quadros comparativos sobre o espólio à guarda da Biblioteca Nacional, aproveita um conjunto afim de fragmentos para estudo da estruturação e redacção da narrativa queirosiana. Anteriormente Helena Cidade Moura, num estudo publicado em *Estética no Romantismo em Portugal*, Grémio Literário, Lisboa, 1974, pp. 163--167 na ed. das *Lendas de Santos*, por Livros do Brasil, já estudara as variantes não aproveitadas; Carmela M. Nuzzi publicou uma *Análise Comparativa de duas versões de «A Ilustre Casa de Ramires»*, Lello, Porto, 1979 (trata-se do texto inicial e incompleto publicado na *Revista Moderna*, 1877, e do texto do volume de 1900). É fundamental para informação bibliográfica completa e crítica o *Apéndice de Bibliografía e Iconografía*, em cinco tomos, 1975-84, e ainda o vol. de *Addenda et Corrigenda*, 1984, de Ernesto De Cal, que adiante se indicam sob a rubrica de *Estudos*. Há importantes contribuições a ter em conta, quer na *Obra Completa*, ed. Aguilar, Rio de Janeiro, 1970, e na ed. das *Obras de E. de Q.* por Livros do Brasil, com fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura, quer na de *Lello e Irmão*, Porto, 4 vols. em papel-bíblia, 1986, sendo o 4.º vol. de textos reunidos, fixados e anotados (incluindo correspondência, por vezes inédita) por Aníbal Pinto de Castro. Há uma ed. dos *Contos* não apenas mais completa do que a de 1942 mas ainda com registo de fontes e variantes, por L. Fagundes Duarte, Dom Quixote, 1988. Este último apresenta em 1992 *A Capital! (Começo de uma carreira)* (e inacabável), à base de todos os textos que em 1925 o filho escolheu para a sua edição, e que estão reunidos em 1989 na sua edição crítica, em tese de doutoramento, preparou com Irene Filho, em 1994, a ed. crítica «possível» de *Alves & C.ª* Entre os projectos queirosianos inacabados, salientemos o de *A Batalha do Caia*, referente a uma imaginária invasão e anexação de Portugal por Espanha, apresentado a Ramalho em carta de 1878-11-10, e cuja publicação Eça se propõe suspender em troca de um subsídio oficial (desse projecto resta um pouco trabalhado fragmento, *A Catástrofe*, publicado no vol. de *O Conde d'Abranhos* de 1926). Em 1992 foi publicado um vol. de *A Arte de ser Pai — Cartas de E. de Q. para os seus filhos*, introd. e notas de Beatriz Berrini. Em 1993 saiu a ed. de *O Mandarim*, org. e pref. por B. Berrini, IN-CM, que confronta os textos da 3.ª ed., 1889, com os do primitivo folhetim. *Correspondência consular de E. de Q.* ed. Alan Freeland, Cosmos, 1994 (textos com uma crítica «moderadamente» proudhoniana sobre a exploração de chineses «contratados» em Macau e das greves mineiras, entre outros assuntos). No quadro da Edição Crítica saiu *Textos de Imprensa VI* (da *Revista de Portugal*), IN-CM, 1995, textos estudados por Maria Helena Santana. Anunciou-se para breve a fixação dos textos da *Correspondência* de F. M. e o *Conde d'Abranhos*. *Correspondência (J. M. Eça de Queiroz e J. P. Oliveira Martins)*, intr. de Paulo Franchetti, fixação e anotação de Beatriz Berrini, Un. Estadual de Campinas, Unicamp, 1995.

2. Antologias

- Volumes antológicos na *Antologia Portuguesa*, de Agostinho de Campos, e em *Questões Morais e Sociais na Literatura*, de Câmara Reys; *Os Melhores Contos Portugueses*, na «Colecção Antologias Universais», Lisboa. *Polémicas de E. de Queirós* (1867-1872), 2 vols., org., selec. e notas de João de Carlos Reis, col. «Heuris», 1987

3. Estudos

- Braga, Teófilo: *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, 1892.
- Reis, Jaime Batalha: intr a *Prosas Bárbaras*, 1903
- Cabral, António: *Eça de Queirós*, 3.ª ed., Lisboa, 1945, e outros trabalhos.
- Moog, Viana. *Eça de Queirós e o Século XIX*, 4.ª ed., Porto Alegre, 1945.
- Sérgio, António: estudos capitais em *Ensaios*, vols. III, IV e VI.
- Chaves, Castelo Branco: *Estudos Críticos*, Coimbra, 1932, incl. em *Crítica Inactual*, Arcádia, 1981. *Eça de Queirós — In Memoriam*, 2.ª ed. Atlântida, 1947.
- Lins, Álvaro: *História Literária de Eça de Queirós*, 4.ª ed., Rio, 1966.
- Simões, João Gaspar: *Eça de Queirós, o homem e a obra*, 1945, 3.ª ed. refundida, Lisboa, 1980, e vol. da col. «A Obra e o Homem», Lisboa, 4.ª ed , 1981.
- Sacramento, Mário: *Eça de Queirós, uma estética da ironia*, Coimbra, 1945
- Saraiva, A. José. *As Ideias de Eça de Queirós*, 1946, e *A Tertúlia Ocidental*, Gradiva, 1990 (revê a análise do livro anterior).
- Oliveira, Lopes de: *Eça de Queirós*, 1944
- Cortesão, Jaime. *Eça de Queirós e a Questão Social*, Lisboa, 1949.
- O principal estudo do estilo queirosiano é o de Cal, Ernesto Guerra da: *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, de texto original castelhano, New York University, 1954 (trad. port., em 3.ª versão, Almedina, Coimbra, 1981), que também publicou o ensaio *«A Relíquia», romance picaresco e cervantesco*, Lisboa, 1971, um *Apéndice de Bibliografía Queirosiana sistemática y anotada e Iconografía*, três tomos de *Bibliografía Pasiva*, 1975-80, Imp. da Univ de Coimbra, 1975-80, um quarto tomo de *Addenda et Corrigenda*, *ibidem*, 1980, e um tomo V de *Índices de Consulta*, *ibidem*, 1984
- Meneses, Djacir: *Crítica Social de Eça de Queirós*, 2.ª ed., Fortaleza, Ceará, 1962.
- Rosa, Alberto Machado da: *Eça, discípulo de Machado?*, ed. «Rev. Presença», 1964.
- *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, org. por Lúcio Miguel Pereira e Câmara Reys.
- Martins, A. Coimbra: *Ensaios Queirosianos*, Europa-América, Lisboa, 1967 (estudos seguros e fundamentais sobre o tema de *O Mandarim*, o incesto n'*Os Maias* e o débito de *A Capital!* a *Ilusões Perdidas* de Balzac).
- Ver estudos de certas fontes queirosianas por Jean Girodon no «Bulletin des Etudes Portugaises», t. XX, XXII, XXIV e XXVII; com dados actualizados por Luís Manuel de Araújo, *Eça de Queirós e o Egipto Faraónico*, Comunicação, 1987, artigos de Túlio Ramires Ferro e Gaspar Simões contidos na colectânea *Estrada Larga*, Porto Editora, s/d.
- Coelho, Jacinto do Prado *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969, e *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, 1976, e um artigo sobre *Os Maias* na rev «Sillages», 1977/5, Poitiers.
- Cirurgião, António: *A Estrutura de «A Ilustre Casa de Ramires»*, in «Ocidente», 77, 377, Set. 1968.
- Roche, Jean: *Introduction à une étude quantitative du style de Eça de Q. dans «O Crime do Padre Amaro»*, in Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, I, 1969.
- Medina, João: *Eça de Queirós e o seu tempo*, ed. Horizonte, Lisboa, 1972; *E. de Queirós Político*, 1974, e *Eça de Queirós e o anarquismo*, Arquivos do Centro Cultural Português, 1972, vol. V, 1972, *Eça de Queirós e a Geração de 70*, Moraes, 1980.
- Lepecki, Maria Lúcia: *Eça na Ambiguidade*, Fundão, 1974

- Reis, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, 1975, 3.ª ed. rev., 1984, e *Introdução à leitura d'«Os Maias»*, 1978, 3.ª ed. 1986 (reimp. 1990), Almedina, Coimbra, 1978; de colab. com M. do Rosário Milheiro, *A Construção da Narrativa de E. de Queirós*, IN-CM, 1989 (Há outros trabalhos.)
- Sire, Dominique. *Une Première Ébauche du roman «O Primo Basílio»*, e Roche, Jean: *Sur Deux Pages d'Eça de Queirós*, in «Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes», t. 33-34, 1972/73
- Torres, Alexandre Pinheiro. *Os falsos códigos edénicos de «A Cidade e as Serras»*, in «Colóquio/Letras», 31, Maio de 1976
- Nunes, Maria Luísa. *As técnicas e a função do desenho da personagem nas três versões de «O Crime do Padre Amaro»*, Lello, Porto, 1976.
- Pires, A. M. Bettencourt Machado. *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, 1980, 2.ª ed. Vega, Lisboa, 1992.
- Coleman, Alexander. *E. de Queirós, an European Realism*. New York Univ. Press, 1980
- Do ponto de vista didáctico (e não só), há um bom caderno para uma direcção de leitura de *Os Maias*, por M. António Garden e Luís Amaro de Oliveira, Porto Editora, 1979
- Uma biografia apoiada em documentação recente, incluindo correspondência. Fialho, L. Viana. *A Vida de Eça de Queirós*, Lello, Porto, 1983
- Brito, Ferreira de. *Germano Meireles: da Geração Coimbrã à Geração de 70*, Porto, 1983.
- Delille, M. Manuela Gouveia. *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português*, IN-CM, 1984 (aponta motivos de Heine ao longo da obra queirosiana, desde os folhetins de 1866)
- Lopes, Óscar: *O Mandarim, A Relíquia, Os Maias*, in *Álbum de Família*, Caminho, Lisboa, 1984, pp. 69-114, e *Efeitos de polifonia vocal n'«O Primo Basílio»*, in *Eça e «Os Maias»*, vol. adiante referido, 109-117, *Sobre o narrador de «A Relíquia»*, in *A Busca do Sentido — Questões de Literatura Portuguesa*, Caminho, 1995
- Berrini, Beatriz: *Portugal de E. de Queirós*, IN-CM, 1984, *Eça e Pessoa*, Regra do Jogo, 1985; *Eça de Queirós. palavras e imagens*, Lisboa, Imapa, 1994
- Miné, Elza. *E. de Queirós Jornalista*, Livros Horizonte, 2.ª ed., 1986 (crónicas da estadia em Inglaterra).
- Serrão, Joel. *O Primeiro Fradique Mendes*, Livros Horizonte, 1985
- Lima, Isabel Pires de. *As Máscaras do Desengano — para uma abordagem sociológica de «Os Maias» de Eça de Queirós*, Caminho, Lisboa, 1987, *Entre Primos: «O Primo Basílio» de João de Brito a O Primo Basílio*, in *Línguas e Literaturas*, II série, vol. X, 1994, Porto
- Monteiro, Ofélia Paiva. *Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca — «O Mistério da Estrada de Sintra»*, in «Colóquio/Letras», 97, Maio-Junho, e 98, Julho-Agosto, 1987
- Freeland, Alan. *O Leitor e a Verdade Oculta — ensaio sobre Os Maias*, IN-CM, 1989
- Útil vol. de consulta. o *Dicionário de Eça de Queirós*, coord. por A. Campos Matos, Caminho, 1988, 2.ª ed. rev. e aum., *ibidem*.
- *Eça e «Os Maias»*, Actas do 1.º Encontro Internacional de Queirosianos, ed. ASA, Porto, 1990, cujo vol. 5/6, Dez./Julho de 1993/1994 edita algumas das comunicações do II Congresso de Estudos Queirosianos.
- Dos outros autores, ver no texto a indicação das primeiras edições.
- Saiu em Dez. de 1991 o 1.º número da «Rev. Queirosiana», com estudos sobre E. de Q. e a sua geração, Tormes-Baião/Coimbra.

Outros estudos:

- Figueiredo, Fidelino *História da Literatura Realista*, 1921.
- Monografias insertas na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada nos Séculos XIX e XX* e na *Perspectiva da Literatura Portuguesa* do Século XIX.
- Serrão, Joel· *Temas Oitocentistas*, vol. II, Livros Horizonte, 1962, espec. pp. 69-109 e 123-129
- Alguns dos autores referidos estão abrangidos pela 1.ª série da antologia *Os Melhores Contos Portugueses*, org., pref e anotada por Guilherme de Castilho, na col. *Antologias Universais*.
- Ver a série de vária autoria sobre «A ficção em prosa na Literatura Portuguesa», reunida em *Estrada Larga*, vol. 1.°, Porto, s/d.
- Castro, Aníbal de: *Balzac em Portugal*, Coimbra, 1960.
- Décio, João: *Três Contistas do Realismo em Portugal* (Eça, A. Botelho, T Coelho), in *Alfa*, Fac. de Filosofia e Letras de Marília, 13-14 (1968).
- Pires, António Machado· *Natureza e civilização nos escritores naturalistas portugueses*, in «Colóquio/Letras», 22, Nov 1974, e *Teoria e Prática do romance naturalista português*, *ibidem*, 31, Maio 1976; *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, Ponta Delgada, 1980, 2.ª ed. Vega, 1992 (a secção II, 2 é dedicada a Teixeira de Queirós).

Antologia:

- *Trajectos do Porto na Memória Naturalista*, selec e pref de Isabel Pires de Lima, Guimarães Ed., 1989
- Obras de Fialho de Almeida: *Contos*, 1881; *Cidade do Vício*, 1881; *Os Gatos*, 1889-94, reed. por Costa Pimpão, 1945 e 1992 (6 vols.) Clássica Editora, 7.ª ed. 1942; *Pasquinadas*, 1890, 1.° vol. do *Jornal de um Vagabundo*, que abrange ainda *Vida Irónica* e *À Esquina*; *Lisboa Galante*, 1890; *Vida Irónica*, 1892; *O País das Uvas*, 1893; *Madona do Campo Santo*, 1896; *À Esquina*, 1903. Volumes póstumos· *Barbear, Pentear*, 1911; *Saibam Quantos*, 1912; *Estâncias de Arte e de Saudade*, 1921; *Aves Migradoras*, 1921; *Figuras de Destaque*, 1924; *Actores e Autores*, 1925; *Vida Errante*, 1925. Antologia. *Os Gatos*, selec. e intr. de M. Antónia Carmona Mourão e M. Fernanda Pereira Nunes, Ulisseia, Lisboa, 1986, Círculo dos Leitores, 1988.
- Sobre Fialho de Almeida: Rocha, Andrée Crabbé *Fialho de Almeida I e II*, in «Revista de Portugal», 8, 1939, e 9, 1940, pp 143-151 e 42-51; o principal estudo biográfico-interpretativo é o de Costa Pimpão, Fialho, Coimbra, 1944. Caracterizações mais condensadas: Martins, António Coimbra: *Portrait de Fialho*, in «Bulletin des Etudes Portugaises», XVII, 1953, e Jacinto do Prado Coelho, em *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969 Há uma antologia organizada e prefaciada por Jacinto do Prado Coelho, na col «As Melhores Páginas da Literatura Portuguesa», Lisboa, 1944. Consulte-se ainda Brandão, Raul· *Memórias*; e o *In Memoriam de Fialho de Almeida*, Porto, 1917
- Moisés Massaud: *A «Patologia Social» d'Abel Botelho*, Univ. de São Paulo, 1962.
- Benoît, Monique: *Contribution à la biographie d'Abel Botelho*, in «Sillages», 1977/5, Poitiers.
- Ficalho, Conde de: *Uma Eleição Perdida*, com introd. e notas de Nuno de Sampayo, IN-CM, 1982.
- Sousa, Maria Leonor Machado de· *A Literatura «Negra» ou «de Terror» em Portugal (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, 1979, e *O «Horror» na Literatura Portuguesa*, col. «Biblioteca Breve», ICLP, 1979.
- Ivo, Pedro: *Serões de Inverno*, introd. de M. Adelaide Neuparth, Civilização, Porto, 1983.
- Sobre Trindade Coelho ler Ramos, Feliciano· *Trindade Coelho*, Coimbra, *Acta Universitatis Coninbrigensis*, 1947; Fernandes, Rogério: *Ensaio sobre a obra de Trindade Coelho*, 1961; e os estudos de Augusto da Costa Dias contidos na edição póstuma de *O Senhor Sete*, 1961, e em

Crise da Consciência Pequeno-Burguesa — O Nacionalismo Literário da Geração de 90, 1962, reed. 1964. Ainda de Trindade Coelho saiu em 1968, ed. Portugália, *O Meu Livrinho*, destinado a crianças. No suplemento «Cultura» do «Diário de Notícias» de 8 Out. 1989, Viale Moutinho, que prepara a ed. da *Correspondência*, dá a conhecer dois textos inéditos.

- Coelho, Trindade *Gente do Século XIX*, Ulmeiro, Lisboa, 1987, *Outros Amores*, Labirinto, Lisboa, 1986; *Fábulas*, Labirinto, Lisboa, 1987 (edições org. e pref. por Viale Moutinho)
- Antologia de T. Coelho, por Ant. Manuel Machado, Lello, Porto, 1980
- Estão em reedição as *Obras de Abel Botelho*; os dois primeiros vols. saíram em 1978. Entretanto, há uma ed. de todos os seus romances em papel-bíblia, 2 vols., Lello, Porto, s/d.
- *Álvaro de Carvalhal*, apresentação e notas de Pedro da Silveira, in «Revista da Biblioteca Nacional», vol. 2, n.º 2, Julho-Dez. 1982, pp. 303-310; reed. dos *Contos*, Relógio d'Água, 1990. Ver referências bibliográficas de E. R., «Colóquio/Letras», 123-124, Jan.-Junho 1992, pág. 373. O realizador Manoel de Oliveira produziu um filme baseado no conto *Os Canibais*, 1988.
- Os naturalistas Fialho de Almeida e Trindade Coelho, bem como as derivantes e contracorrentes do naturalismo a partir de 1890, estão desenvolvidamente estudados em Lopes, Óscar: *Entre Nemésio e Fialho*, 2 vols., IN-CM, reed. 1987. No n.º 6, 1991, da rev. «Diacrítica», Univ. do Minho, há dois importantes estudos com separata sobre autores naturalistas — Jesus, M. Saraiva de *Erotismo Decadentista e Moralismo Romântico* n' «*O Livro de Alda*» de Abel Botelho, pp. 141-162; e Santana, M. Helena/Simões, Maria João: *Realismo e Quimera no Ideal Científico Finissecular*: Abel Botelho e Teixeira de Queirós, pp. 187-208.
- Quanto ao teatro naturalista, ver Rebelo, Luís Francisco: *Teatro Português*, 2.º vol., *História do Teatro Português*, col. «Saber», e *O Teatro Naturalista e Neo-Romântico* (1870-1910), «Biblioteca Breve», ICALP, 1987, o *Dicionário do Teatro Português*, ed. Prelo, e *História do Teatro de Revista*, 2 vols., Dom Quixote. Picchio, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969; França, José-Augusto: *A «fisiologia» do capitalismo no teatro do primeiro período do Fontismo*, in «Colóquio/Letras», 30, Março 1976, Pimentel, F. J. Vieira: *Literatura dramática e fim-de-século* (1886-1904), in *Literatura e Modernidade*, Ponta Delgada, 1991, Barata, José Oliveira: *História do Teatro Português*, ed. Universidade Aberta, 1991, pp. 294-304, e ainda artigos de autoria vária reunidos em *Estrada Larga*, vol. 2.º, Porto, s/d. Acerca de Gervásio Lobato há artigos e boas indicações bibliográficas na página «Cultura», do *Diário de Notícias*, 1955-05-18.

Capítulo XI

Poetas Realistas e Parnasianos

Condições gerais

Conhecemos já, dos capítulos anteriores, as condições históricas mais gerais, europeias e portuguesas, relacionadas com o surto e desenvolvimento da poesia panfletária, satírica, combativa, doutrinária, filosófica, ou então descritivamente pitoresca, narrativa e, quanto possível, objectiva e impessoal. Agora que as tendências se definem melhor, torna-se mais fácil sentir o que há de peculiar na poesia portuguesa quando comparada com a francesa, que é a mais conhecida pelos nossos poetas do século XIX e por alguns deles imitada. Por um lado, havia nas feições do idioma e nos costumes pequeno-burgueses e populares portugueses certas particularidades tradicionais que não podiam deixar de afirmar-se. João de Deus, sem deixar de se situar, muito reconhecivelmente, entre o Romantismo sentimental e a agitação ideológica posterior a 1860, é, por excelência, o poeta dessas particularidades. Por outro lado, o meio social português não consente senão tardiamente (e saltando, por isso, fases intermediárias) certas audácias que a sociedade francesa, mais evoluída, permite mais cedo aos seus poetas. Em França, o ideal da «arte pela arte» define-se desde a década de 30 no grupo romântico de Théophile Gautier, e desde meados do século no culto da rima rica e da forma perfeita por Théodore de Banville, fundindo-se depois, entre os Parnasianos, com o gosto dos grandes temas impessoais: a reflexão filosófica e científica, a epopeia do Homem examinada em todas as variantes do seu panorama histórico e geográfico. Pois

bem: só, talvez, Eça de Queirós, com a sua ponta de ironia, pôde assimilar bem o ideal do artista puro da palavra, em contemplação turística de todo o espectáculo humano, personificando-o mais tarde em Fradique Mendes. O culto da rima rica, da variedade rítmica (inclusivamente na cesura do alexandrino) e da joalharia verbal será apresentado, ainda em 1890, como uma inovação entre nós por Eugénio de Castro, que aliás se inspira no prefácio de Théophile Gautier à edição de *Les Fleurs du Mal* de 1888.

Data de 1857 a 1.ª edição deste livro de Baudelaire, que trouxe à poesia um «frisson nouveau», impondo a teologia amoral do vício (a insaciedade do vício constituiria a mais directa vivência do infinito das almas) e refundindo o sentimento da realidade quotidiana pela sugestão das suas imensas *correspondências* secretas e misteriosas subjacentes ao domínio da percepção e do raciocínio; e, com a derrocada do Segundo Império e a repressão da Comuna parisiense em 70-71, culminam em França os sentimentos de frustração social, declara-se em crise a ideologia progressista: correspondentemente, os poetas sentem-se mais isoladamente *artistas* ou *videntes*, caminhando para o Decadentismo através da «música antes de tudo» de Verlaine, do «longo, imenso e irracional desregramento de todos os sentidos», de Rimbaud, e da intentada purificação do sentido das «palavras da tribo», isto é, da intentada eliminação de todos os lugares-comuns e referências práticas na linguagem de Mallarmé. Ora, Baudelaire é compreendido às avessas pelos principais poetas portugueses: o *satanismo* baudelairiano aflora, em geral, numa série de poetas panfletários como símbolo daquela podridão das altas camadas burguesas citadinas que seria preciso varrer.

A nossa poesia de 1870-80 raro transcende o moralismo caritativo e o vago progressismo da pequena burguesia de então, incapaz, em geral, de aceitar o amoralismo e o intuicionismo dos mais significativos poetas ocidentais contemporâneos; influenciam-na Vítor Hugo e o parnasianismo descritivo, narrativo e doutrinário, numa versificação ainda rígida e discursiva que contrasta com a plasticidade versificatória de Verlaine e o versilibrismo de Rimbaud. As *Odes Modernas* e os *Sonetos de Antero*, os artigos *satânicos* de Eça, depois parcialmente recolhidos nas *Prosas Bárbaras*, e os poemas também *satânicos* do pretenso Fradique salientam-se pelas influências recebidas. Vamos passar em revista os principais poetas, reservando para o fim Gomes Leal, que, pela variedade das suas facetas, representa, mais do que nenhum outro, a encruzilhada donde partem alguns dos caminhos do Simbolismo e de correntes posteriores.

JOÃO DE DEUS

Intelectual pouco curioso, com uma concepção de vida tradicional moldada no seu catolicismo popular, animada pela sua bondade e sensibilidade inatas, João de Deus tinha, contudo, o sentido dos recursos de expressão poética mais permanente no idioma: a sua lírica amorosa e a sua sátira conservam-se muito mais comunicativas do que o sentimentalismo ultra-romântico e a poesia panfletária sua contemporânea.

Filho de um pequeno comerciante de S. Bartolomeu de Messines, **João de Deus Ramos** (n. 1830-03-08 — f. 1896-01-11) distinguiu-se em Coimbra, durante os dez anos em que fez a sua formatura (1849-59), por uma série de dons que o tornavam indispensável aos companheiros: o jeito para desenhar, para tocar viola e para improvisar líricas de gosto popular e sátiras estudantis. Já então, como sempre, eram os amigos que tratavam de escrever, seleccionar e publicar os versos que cantava ou ditava de cor. Depois de formado, tentou vida de advogado e de jornalista em Coimbra, Beja, Évora e, depois, Lisboa. Recordemos que em 1863, n'*O Bejense*, criticava Castilho. No meio de difíceis condições monetárias, que o obrigavam a aceitar trabalho de costura e a escrever versos pagos de encomenda, é à diligência de amigos e admiradores que deve, em 1869, duas surpresas: uma eleição para deputado e a edição da sua primeira grande colecção de poesias, *Flores do Campo*. Por solicitação de um livreiro, dedica-se depois à preparação da sua conhecida *Cartilha Maternal*, que se publica em 1876. Inicia-se deste modo a sua carreira de pedagogo, que lhe acarretou sérios desgostos até ao fim da vida, fazendo-o reagir com polémicas e sátiras, mas que também lhe valeu em 1895, a poucos meses do falecimento, uma das mais entusiásticas consagrações públicas de que foi alvo um escritor português. Em 1893, Teófilo Braga, um dos seus mais fervorosos admiradores, editava-lhe a mais completa colecção de poemas, o *Campo de Flores*, que em breve se esgotou, exigindo uma reedição que se seguiu de perto ao seu memorável funeral nacional.

O hábito de improvisar à viola variantes musicais e poéticas do cancioneiro popular e estudantil, de versificar para música, de trabalhar os seus poemas de cor e auditivamente, deve ter contribuído para que João de Deus nos deixasse uma série de poesias de tão simples e pura expressividade rítmica. O seu dom lírico, e também satírico, revela-se pela capacidade de regressar à expressão mais directa dos sentimentos, à expressão infantil ou feminina. Os seus poemas são feitos do material mais comum da língua: repetições, exclamações, anacolutos, um vocabulário correntio e um teclado restrito mas universal de imagens, que ele, às vezes, percorre enumerativamente: a flor, a ave, a pérola, a estrela, a lua, o céu, a luz, a fonte, o vento, a nuvem, o perfume... De tão simples recursos ou não se faz nada ou faz-se uma poesia que resiste como a

bem: só, talvez, Eça de Queirós, com a sua ponta de ironia, pôde assimilar bem o ideal do artista puro da palavra, em contemplação turística de todo o espectáculo humano, personificando-o mais tarde em Fradique Mendes. O culto da rima rica, da variedade rítmica (inclusivamente na cesura do alexandrino) e da joalharia verbal será apresentado, ainda em 1890, como uma inovação entre nós por Eugénio de Castro, que aliás se inspira no prefácio de Théophile Gautier à edição de *Les Fleurs du Mal* de 1888.

Data de 1857 a 1.ª edição deste livro de Baudelaire, que trouxe à poesia um «frisson nouveau», impondo a teologia amoral do vício (a insaciedade do vício constituiria a mais directa vivência do infinito das almas) e refundindo o sentimento da realidade quotidiana pela sugestão das suas imensas *correspondências* secretas e misteriosas subjacentes ao domínio da percepção e do raciocínio; e, com a derrocada do Segundo Império e a repressão da Comuna parisiense em 70-71, culminam em França os sentimentos de frustração social, declara-se em crise a ideologia progressista: correspondentemente, os poetas sentem-se mais isoladamente *artistas* ou *videntes*, caminhando para o Decadentismo através da «música antes de tudo» de Verlaine, do «longo, imenso e irracional desregramento de todos os sentidos», de Rimbaud, e da intentada purificação do sentido das «palavras da tribo», isto é, da intentada eliminação de todos os lugares-comuns e referências práticas na linguagem de Mallarmé. Ora, Baudelaire é compreendido às avessas pelos principais poetas portugueses: o *satanismo* baudelairiano aflora, em geral, numa série de poetas panfletários como símbolo daquela podridão das altas camadas burguesas citadinas que seria preciso varrer.

A nossa poesia de 1870-80 raro transcende o moralismo caritativo e o vago progressismo da pequena burguesia de então, incapaz, em geral, de aceitar o amoralismo e o intuicionismo dos mais significativos poetas ocidentais contemporâneos; influenciam-na Vítor Hugo e o parnasianismo descritivo, narrativo e doutrinário, numa versificação ainda rígida e discursiva que contrasta com a plasticidade versificatória de Verlaine e o versilibrismo de Rimbaud. As *Odes Modernas* e os *Sonetos de Antero*, os artigos *satânicos* de Eça, depois parcialmente recolhidos nas *Prosas Bárbaras*, e os poemas também *satânicos* do pretenso Fradique salientam-se pelas influências recebidas. Vamos passar em revista os principais poetas, reservando para o fim Gomes Leal, que, pela variedade das suas facetas, representa, mais do que nenhum outro, a encruzilhada donde partem alguns dos caminhos do Simbolismo e de correntes posteriores.

JOÃO DE DEUS

Intelectual pouco curioso, com uma concepção de vida tradicional moldada no seu catolicismo popular, animada pela sua bondade e sensibilidade inatas, João de Deus tinha, contudo, o sentido dos recursos de expressão poética mais permanente no idioma: a sua lírica amorosa e a sua sátira conservam-se muito mais comunicativas do que o sentimentalismo ultra-romântico e a poesia panfletária sua contemporânea.

Filho de um pequeno comerciante de S. Bartolomeu de Messines, **João de Deus** Ramos (n. 1830-03-08 — f. 1896-01-11) distinguiu-se em Coimbra, durante os dez anos em que fez a sua formatura (1849-59), por uma série de dons que o tornavam indispensável aos companheiros: o jeito para desenhar, para tocar viola e para improvisar líricas de gosto popular e sátiras estudantis. Já então, como sempre, eram os amigos que tratavam de escrever, seleccionar e publicar os versos que cantava ou ditava de cor. Depois de formado, tentou vida de advogado e de jornalista em Coimbra, Beja, Évora e, depois, Lisboa. Recordemos que em 1863, n'*O Bejense*, criticava Castilho. No meio de difíceis condições monetárias, que o obrigavam a aceitar trabalho de costura e a escrever versos pagos de encomenda, é à diligência de amigos e admiradores que deve, em 1869, duas surpresas: uma eleição para deputado e a edição da sua primeira grande colecção de poesias, *Flores do Campo*. Por solicitação de um livreiro, dedica-se depois à preparação da sua conhecida *Cartilha Maternal*, que se publica em 1876. Inicia-se deste modo a sua carreira de pedagogo, que lhe acarretou sérios desgostos até ao fim da vida, fazendo-o reagir com polémicas e sátiras, mas que também lhe valeu em 1895, a poucos meses do falecimento, uma das mais entusiásticas consagrações públicas de que foi alvo um escritor português. Em 1893, Teófilo Braga, um dos seus mais fervorosos admiradores, editava-lhe a mais completa colecção de poemas, o *Campo de Flores*, que em breve se esgotou, exigindo uma reedição que se seguiu de perto ao seu memorável funeral nacional.

O hábito de improvisar à viola variantes musicais e poéticas do cancioneiro popular e estudantil, de versificar para música, de trabalhar os seus poemas de cor e auditivamente, deve ter contribuído para que João de Deus nos deixasse uma série de poesias de tão simples e pura expressividade rítmica. O seu dom lírico, e também satírico, revela-se pela capacidade de regressar à expressão mais directa dos sentimentos, à expressão infantil ou feminina. Os seus poemas são feitos do material mais comum da língua: repetições, exclamações, anacolutos, um vocabulário correntio e um teclado restrito mas universal de imagens, que ele, às vezes, percorre enumerativamente: a flor, a ave, a pérola, a estrela, a lua, o céu, a luz, a fonte, o vento, a nuvem, o perfume... De tão simples recursos ou não se faz nada ou faz-se uma poesia que resiste como a

do património oral das nações. É isto o que acontece com João de Deus: se o julgarmos pelos seus melhores poemas, nenhum dos poetas seus contemporâneos tem uma fala mais moderna que ele. A sua poesia repele qualquer declamação pretensiosa; as inflexões de voz que ela nos pede estão no ouvido, são as inflexões das crianças e da gente espontânea. Eis o que pode verificar-se em líricas como *Beijo*, *Folha Caída*, *Sede de Amor*, *Adoração*, *Sol Íntimo*; na fábula *Cabra, Carneiro e Cevado*; e em sátiras como *O Dinheiro*, *A Monarquia*, *Eleições*.

A esta simplicidade são, contudo, inerentes alguns riscos e defeitos. João de Deus nem sempre consegue evitar certa monotonia melopeica; o pequeno âmbito dos seus temas e recursos forçam-no, por vezes, a deslizar para os lugares-comuns ultra-românticos; certos preconceitos de moralismo burguês impõem-lhe que cubra de eufemismo pretensamente religioso alguns impulsos do seu temperamento ingenuamente sensual, como se todo o seu lirismo devesse subordinar-se à atitude do amor-adoração.

Mas o poeta não recorre apenas à estilística ultra-romântica quando desdobra a sua inspiração lírica para além dos recursos mais ingénuos. Um tino seguro leva-o a aproximar-se de Dante, Petrarca e Camões, sem falar da Bíblia, que é a sua predilecta fonte literária. Como vimos, Antero confessa dever a João de Deus a reabilitação do soneto camoniano. É evidente a lição dos poemas bíblicos no gosto das imagens em cascata, a dos renascentistas na idealização religiosa do amor e na capacidade de desdobramento dialéctico de certos sentimentos, embora tudo isso esteja assimilado a uma índole própria, que nunca deixa de manifestar-se na simplicidade dos meios verbais. A elegia *A Vida*, que é a sua obra-prima, constitui o melhor exemplo da síntese de todos estes elementos.

João de Deus teve precursores, como vimos, em Tomás Gonzaga, Caldas Barbosa e, até dispersamente, numa ou outra poesia em que os românticos de 40 a 50 conseguiram abeirar-se autenticamente da tradição folclórica, como pretendiam. Nem por isso deixa de impressionar o seu isolamento entre os poetas que se imprimem no século XIX. Apesar do seu magistério, depois ligado ao de Campoamor, o lirismo erótico e íntimo seu contemporâneo ou posterior é, em comparação, intelectualizado ou mundanizado (*Lira Íntima*, 1891, do erudito Joaquim de Araújo (1868-1917); *Mocidade*, 1882, de Fernando Caldeira (1815-1894); *Dispersos*, 1884, de Eduardo Coimbra (1864-84); *O Meu Livro*, 1908, de Fausto Guedes Teixeira (1871-1930). Mesmo Augusto Gil (1873-1929), que já tem sido aproximado de João de Deus, não pode considerar-se um produto genuinamente popular: é antes um produto da gazetilha jornalística, da graça do teatro ligeiro, da boémia intelectual de café e noitada. No entanto, deve ter-se em conta a tradição dos poetas e cantadores populares que, no Algarve, Alentejo e outras regiões de Portugal, se prolonga até aos nossos dias, como o mostra o caso

de António Aleixo (1899-1949), cujos versos, por excepção, foram reunidos em volume (*Quando começo a cantar*, 1943, reeditado sob o título de *Intencionais*, 1945; *Auto da Vida e da Morte*, 1948, *Este Livro que vos deixo...*, 1969, 3.ª edição, em dois volumes, 1990, *Inéditos*, 1978). Há uma antologia de *Poetas Populares*, em quatro volumes, organizada por Fernando Cardoso, 1978. João de Deus é uma combinação desta tradição oral e musicada e da literatura impressa.

GUILHERME DE AZEVEDO

A poesia revolucionária das décadas de 70 e 80 mantém-se afastada da castiça naturalidade de João de Deus, do mesmo passo que da própria realidade quotidiana portuguesa. João de Deus deixou-nos poucas e breves sátiras políticas e sociais; mas, por exemplo, as três que citámos são excelentes pela sua exacta apreensão de factos característicos. Se lhes falta grande fôlego sintético, são, em compensação, inexcedivelmente fiéis ao bom senso popular. O carácter pretensamente social do revolucionarismo literário de 70-80, a sua ligação com as aspirações bastante vagas e contraditórias da população descontente, denuncia-se claramente na incapacidade, que normalmente manifesta, de digerir perfeitamente os modelos franceses, assimilando-os às condições portuguesas; e no cunho em geral retórico e abstracto da sua expressão literária, destinado a iludir a sua impotência ou as suas contradições reais — nomeadamente quando às imagens de uma camada de espoliadores farisaicos e devassos opõe com insistência uma imagem inconscientemente caricata do povo, que esses poetas só conseguem ver envilecido, degenerado, física e moralmente atrofiado pela miséria. É, por exemplo, significativo que todos os poetas revolucionários aceitem tão amiúde a designação de *canalha* para o povo, embora com ironia e chamando-a também a si.

As *Odes Modernas* fixaram muitos dos elementos oratórios dessa poesia, nomeadamente as suas abstracções de matiz religioso ou metafísico, a tendência proudhoniana para situar na consciência, e portanto no apostolado pedagógico e literário, os meios mais eficazes para operar qualquer transformação que melhore a condição humana. Vítor Hugo forneceu, como temos dito, o principal figurino versificatório e estilístico para revestimento destas concepções gerais. Mas, como também notámos, foi a um Baudelaire mal (ou negativamente) entendido, se não conhecido em segunda mão (e até sob a forma de caricatura, no satanismo de um pretenso Fradiques Mendes, autor dos *Poemas de*

Macadam publicados n'*O Primeiro de Janeiro*), que poetas panfletários portugueses de então foram buscar a imaginaria da podridão das urbes burguesas modernas. Distingue-se, neste sentido, o papel desempenhado por **Guilherme de Azevedo** (n. Santarém, 1839-11-30 — f. 1882-04-08).

Fisicamente mal dotado, ocultando a todos, desde os 14 anos, uma chaga incurável de que morreu aos 43, com uma infância dura, os estudos suspensos ao findar o curso liceal por incompreensão do pai, Guilherme de Azevedo revelou desde cedo uma clara simpatia pelos revoltados. O seu primeiro volume de versos, *Aparições*, 1867, nada acrescenta ao lirismo amoroso romântico e ao vago progressismo já então consagrado na nossa poesia; mas anos depois, como redactor de um jornal da sua terra, Santarém, escandaliza quase todos os assinantes com uma apologia, aliás vacilante, da Comuna de Paris. A partir de então fixa-se em Lisboa, onde publica os seus principais livros, *Radiações da Noite*, 1871, e *Alma Nova*, 1874 (3.ª edição 1981), e faz a sua vida no jornalismo, especialmente no folhetim humorístico, devendo salientar-se a sua colaboração na revista «Ocidente» e aquela que prestou ao *António Maria* e ao *Álbum de Glórias* de Rafael Bordalo Pinheiro, que tiveram uma enorme projecção no tempo. Tentou também, sem êxito, o teatro, escrevendo, de colaboração com Junqueiro, a *Viagem à roda da Parvónia*, sátira social e política em forma de revista (1878). Viveu os dois últimos anos em Paris, como correspondente de um jornal brasileiro.

As *Radiações da Noite* e sobretudo a *Alma Nova* contam-se entre os livros de versos que mais contribuíram para fixar o estilo dos numerosos poetas panfletários desta época. Reagindo contra o sentimentalismo pessoalista e pretendendo «colher a flor do realismo/nas coisas triviais», o seu tema é, por excelência, a Cidade burguesa, industrializada, enegrecida de fumo, proletarizada, de que, a uma primeira vista, se destacam as torpezas, as promiscuidades, a sordidez das excreções e podridões humanas acumuladas: a vala comum com as suas larvas, os esgotos; e a lama, o gás, o vapor, etc.. Noutros poemas, a Cidade identifica-se em especial com tripúdio dos exploradores, é uma «cortesã devassa», um centro de «bacanais», onde dominam agiotas, fariseus, dom-joões. O poeta trai a cada passo o seu romantismo erótico, pois as metáforas exprimem, ao contrário do que ele próprio pretende, a fascinação pela mulher requintadamente perversa e fria: essa «Flor da Moda» vem sobrepor-se, com efeito, a tudo, como produto acabado da Cidade viciosa, que aliás a sugeria fortemente desde as primeiras impressões. A própria poesia é, de algum modo, mulher — ou antes, são mulheres: a poesia sentimental, uma «virgem quebradiça» que ele, poeta, desdenha; a poesia panfletária, a «irmã da Justiça» que ele pretende amar; e a poesia baudelairiana é aquela «que mostra no caminho a liga à multidão» e que nós bem sentimos ser por ele inconfessavelmente preferida.

Tudo isto nos surge, em geral, excessivamente amplificado, recortado do figurino londrino ou parisiense que os cansados galicismos de palavras e construções, além de uma adjectivação banal, ainda mais convencionalizam, despegando o leitor de qualquer relação nítida com a Lisboa do tempo, que tem pouco que ver com Paris ou Londres. Chega a sentir-se alívio quando Guilherme de Azevedo, traindo o seu pendor secreto, se revela em certas poesias positivamente baudelairiano sem dar por isso, num hálito febril, num desespero vicioso e surdo, dando-nos estranhezas de pesadelo ou alucinação. Mas nem todo o seu revolucionarismo é retórico e pessoalista. Entre as «multidões» de «vítimas» que perpassam nos seus versos, predominam, é certo, os tipos que podem vir do realismo literário e artístico francês, como os cavadores, os mineiros, os britadores, os palhaços e, no conjunto, um vago «povo legendário» rimando com «velho dromedário»; há, contudo, tipos tingidos por uma simpatia mais viva, como «as gentis e pobres costureiras» «que passam a tossir, cansadas com olheiras», «as velhotas», etc.. E se às vezes se perde o sentido da dignidade da humanidade explorada, quando o poeta continua a exaltar romanticamente a caridade esmoler; se um híbrido eclectismo ideológico domina uma parte da sua poesia, com a natureza feita templo, Cristo feito proletário, a Bíblia arvorada em manual de revolução, é também verdade que certas imagens e noções se animam por vezes, e as coisas se desdobram nos seus conflitos reais: a máquina, «o Deus-Vapor», as multidões desumanizadas pela miséria, a própria Cidade nas suas tensões internas são exaltados em versos enérgicos como condições dinâmicas daquilo que o poeta parece julgar a única esperança possível sobre a Terra.

GUERRA JUNQUEIRO: vida e obra

O mais célebre dos poetas combativos de então é **Guerra Junqueiro** (n. 1850-09-15 — f. 1923-07-07).

Nascido em Freixo de Espada à Cinta, de uma família abastada, Junqueiro viu os seus primeiros versos editados e elogiados aos 14 anos. O pai destinava-o à carreira eclesiástica, mas formou-se afinal em Direito ao tempo de João Penha, em cuja *Folha* colaborou. Nas poesias da fase estudantil já se revelam uma extrema facilidade improvisadora, a tendência para as antíteses e encarecimentos oratórios sobre temas da actualidade (derrota de Napoleão III, República em Espanha), e o gosto da grandiloquência pretensamente visionária. Completado o curso em 1873, trava contactos com os intelectuais do Cenáculo, principalmente Guilherme

de Azevedo, com quem colabora na revista *Lanterna Mágica*, e na peça de teatro ligeiro já citada. Publica então *A Morte de D. João* (1874), com que pretende ridicularizar o dom-joanismo como forma de egoísmo e perversão social, anunciando logo uma futura sátira contra Jeová, que, em oposição a Cristo, personificaria a forma transcendentalista, inumana e farisaica da religião. O livro consagrou-o: combina uma alegoria reminiscente de Dante, a grandiloquência de Hugo e traços pretensamente baudelairianos de condenação da Cidade capitalista.

Fez a seguir uma carreira de burocrata e político, como secretário dos governos civis de Angra e Viana e, depois, como deputado. *A Musa em Férias* (1879), incorporando alguns poemas dispersos e sensivelmente influenciada por *Chansons des rues et des bois*, de Hugo, tinha a aparência de uma acalmia na sua combatividade («...arrumei num canto a lata/com que fabrico os trovões»), embora os poemas de reconciliação com a prosaica vida burguesa alternem ainda com outros de moderado idealismo progressista. Em 1885, publica, no entanto, *A Velhice do Padre Eterno*, que preparava desde há vários anos dentro do plano anunciado, propondo-se completá-la por um poema épico sobre *Prometeu Libertado* (o libertador seria Cristo), que deixou afinal incompleto. *A Velhice* é uma colecção de poemas em que predomina a sátira anticlerical, contrapesada por uma religiosidade panteística e humanitária com influências bem reconhecíveis de Proudhon, Michelet e Hugo. A nebulosidade desta ideologia anticlerical permitia que, entretanto, prosseguisse até à crise política de 1890 a sua carreira de deputado monárquico, gravitando na órbita de Oliveira Martins e na do grupo de literatos e aristocratas dos *Vencidos da Vida*.

Com o Ultimato assiste-se, porém, à sua rotura com Martins e à passagem para as fileiras republicanas. Datam de 1891 *Finis Patriae* e *Canção do Ódio*, violentas sátiras à dinastia brigantina e à Inglaterra, das quais ainda é sequência *Pátria* (1894), poema já, no entanto, repassado de um patriotismo elegíaco a condizer com as tendências saudosistas do tempo. A sua retirada de então para as suas propriedades no Douro coincide com o princípio de uma evolução para uma pacífica religiosidade. O estilo oratório volve-se para o sentimento de decadência nacional, para uma vaga piedade cristã com os humildes; e é, por outro lado, contrariado, neste coleccionador de bricabraque, por um gosto novo de variedade formal, que o simbolismo despertara. Eis os incentivos mais evidentes de *Os Simples*, de 1892. Mas o tom oratório retoma todo o seu predomínio para, na *Oração do Pão* (1902) e na *Oração da Luz* (1903), continuar o misticismo panteísta, caldear motivos bíblicos com certas pretensões científicas, sobretudo transformistas, servindo de ponte entre a temática anteriana e a dos saudosistas, que muito admiraram e imitaram este último poema. A República fê-lo regressar à política, chegando a representar diplomaticamente o novo regime em Berna. O seu ideário continua a caracterizar-se por uma grande imprecisão. A atitude de retracção e recolhimento caseiro domina os seus últimos tempos (*Poesias Dispersas*, 1920; *Prosas Dispersas*, 1921).

Vitoriado em vida como um dos maiores poetas portugueses, e até como o grande poeta contemporâneo da Península, severamente criticado sob os mais diversos pontos de vista no segundo quartel do século actual, o caso literário de Junqueiro constitui uma das pedras-de-toque para determinação dos preconceitos estéticos de duas épocas. As deficiências, as incoerências de construção, o demagogismo oratório de *A Morte de D. João*, e, secundariamente, de outros

poemas já foram não apenas denunciados, mas até explicados pela génese dessas obras. *A Velhice do Padre Eterno* e *A Morte de D. João* correspondem, respectivamente, ao *Crime do Padre Amaro* e ao *Primo Basílio* no desenvolvimento de dois temas sociais já tratados nas *Farpas* e predilectos de outros poetas do tempo: o farisaísmo e o dom-joanismo. Mas, enquanto Eça soube representá-los com afinada perspicácia sociológica e psicológica, Junqueiro recorreu a símbolos cuja agressividade mascara uma visão muito inconsistente: o seu D. João nada sugere de vivo e imediato, não passa do velho herói byroniano, caricaturado de um ponto de vista pequeno-burguês, mas com o seu romantismo ainda mal virado do avesso; a *Velhice*, bastante melhor, reduz-se, em parte, à *boutade* antibíblica e à caricatura anticlerical.

Sob o aspecto rítmico e estilístico, os detractores de Junqueiro fizeram o inventário dos seus recursos versificatórios, indicando o abuso de alguns efeitos fáceis, sobretudo no alexandrino, visivelmente decalcado no de Hugo, que também é o seu principal mestre do «modo estridente e relampejante de chocar a antítese» (Eça) e da sua característica mistura de grandiloquência e prosaísmo. Certos defeitos da poesia huguesca reflectem-se, por vezes agravados, na poesia junqueiriana, nomeadamente a exploração exaustiva de analogias retóricas (por exemplo, entre o pensamento e o mar, entre as coisas religiosas e a grandiosidade cenográfica da natureza), o estirado tratamento alegórico ou a frequente personificação maiusculada de sentimentos e abstracções (por exemplo, a Consciência e o Remorso; a Lágrima; a *Ideia*, a *Dor*, o Crime, a Miséria, etc.). Por outra banda, as insistentes imagens da sordidez urbana e burguesa provieram do baudelairianismo mal entendido de Guilherme de Azevedo. Junqueiro não dignifica a sua galeria de espezinhados sociais com qualquer reacção dinâmica e consciente; tanto em *Os Simples*, livro onde constituem o assunto dominante, como nos volumes anteriores, as vítimas do dom-joanismo masculino, da violência e da exploração, as crianças desamparadas, os cavadores, os operários, os *pobrezinhos*, a *moleirinha*, etc., elevam-se em coros ou recortam-se isolados num ambiente de mera compaixão passiva, se não de pitoresco e de contemplação devaneante ou pretensamente mística. O simbolismo foi para Junqueiro um renovo do romantismo luarento, sentimental e cemiterial a envolver, quer *os simples*, quer as suas próprias saudades da infância.

Mas, apesar destas limitações hoje evidentes, Junqueiro não teria conseguido identificar-se com tão vastas camadas da pequena burguesia, não teria exercido uma influência tão considerável, mesmo para além da sua época, se não dispusesse de certos meios notáveis de expressão literária. Em primeiro lugar, o seu simplismo pensante relaciona-se com uma flagrante visualidade de

imagens: Junqueiro não pensa com finura, porque vê logo as ideias e sentimentos em alegoria ou imagem. Certas sátiras são caricaturas comparáveis às de Bordalo Pinheiro ou de Leal da Câmara, que tão habilmente as ilustraram. Daí uma chusma de imagens impressivas, como a que reduz os acrobatas do circo a «grandes letras góticas»; comparações sugestivas, como a do obscurantismo ao «apagador de lata duma igreja» com que se pretendesse apagar o Sol; grandes quadros, em que os próprios lugares-comuns, certas noções vagas vulgarmente aceites sem qualquer reflexão, se tornam visíveis, numa espécie de mitificação do senso comum (como, na *Velhice*, o quadro da adulteração medieval do vinho eucarístico em *Vinha do Senhor*, visualização simplista mas impressiva da Idade Média; e na *Pátria*, a alegoria da história de Portugal, visionada pelo Doido). Por outro lado, a facilidade rítmica do verso junqueiriano colhe, nalguns poemas, certas tonalidades de emoção inapreensível para uma versificação menos espontânea; é o caso de *O Regresso ao Lar*, e de *A Moleirinha*, em *Os Simples*, dois poemas que perduram, e, na poesia panfletária, o caso de certas composições enérgicas de *Finis Patriae*, como *Falam pocilgas de operários, falam condenados*.

Outros poetas panfletários

Quase todos os principais poetas portugueses de 1870 e 1890 aderem à mística progressiva e humanitarista e lançam o seu protesto contra as mais flagrantes injustiças sociais, as prepotências das autocracias europeias, ou contra os acontecimentos, atitudes políticas, casos do dia em que se denunciavam certas hipocrisias e deficiências do regime monárquico constitucional. Como veremos, até num parnasiano como Gonçalves Crespo e num lírico realista como Cesário Verde se encontram expressões de protesto ou aspirações humanistas que, por enraizarem nesta ou naquela fibra mais viva da sua respectiva personalidade, conseguem manter hoje uma real comunicabilidade.

Contudo, a maior parte dos panfletos versificados desta geração ressente-se dos defeitos que apontámos, em Guilherme de Azevedo e Junqueiro, e que derivam de um ideário estereotipado e inconsequente, constantemente desmentido no próprio poema pelo lugar-comum, por um egotismo gritante, por um ponto de vista despercebidamente superior e de classe, que reduz os «cavadores» e «operários» a uns seres larvares, sem personalidade, sem dinamismo próprio, meros objectos de compunção, senão de receio; sendo ainda de notar que a

indignação antiplutocrática e anticlerical destes poetas se traduz por vagas e estafadas imagens caricaturais. Teófilo Braga fez a antologia desta poesia no *Parnaso Português Moderno* (1877); os seus cultores são numerosos, destacando-se Alexandre da Conceição (1842-1889), cujas *Alvoradas*, de 1865, tiveram uma reedição muito aumentada em 1875, e Cláudio José Nunes, autor das *Cenas Contemporâneas* (1873). No entanto, Gomes Leal foi o único rival de Junqueiro pela violência, larga divulgação e mérito intrínseco das suas sátiras, que cobrem, como veremos, os principais acontecimentos da época.

Parnasianos: GONÇALVES CRESPO, ANTÓNIO FEIJÓ e outros

Entre a Questão Coimbrã e as Conferências Democráticas formou-se, como sabemos, na juventude universitária, uma corrente esteticista, que teve como reconhecido mentor João Penha, como órgão a ecléctica *Folha* e como personalidades de futuro salientes Eça, Gonçalves Crespo e Junqueiro, dos quais só os dois primeiros assimilaram bem a lição dos mestres da forma literária então acatados, como Heine, Gautier, Leconte de Lisle, Coppée. As circunstâncias europeias do *ano terrível* de 1870-71, a revolução espanhola, os primeiros movimentos operários internos imprimiram uma orientação geral combativa aos escritores que então se revelaram. Mas, pelos finais da década de 70, surge em Coimbra um novo grupo parnasiano, com Luís de Magalhães, António Feijó, Manuel da Silva Gaio, etc., seguidos de outros, até ao aparecimento dos primeiros simbolistas, pelos fins da década de 80.

António Cândido **Gonçalves Crespo** (n. 1846-03-11 — f. 1883-06-11) foi, cronologicamente, o primeiro e também o mais destacado parnasiano português. Nascido no Rio, de mãe negra, formou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, e a sua delicadeza insinuante, o seu talento de poeta e recitador de um novo estilo discreto granjearam-lhe muitos admiradores, entre os quais a escritora Maria Amália Vaz de Carvalho, com quem casou e que, por seu turno, o pôs em contacto, no seu célebre salão, com a roda dos consagrados, e lhe possibilitou uma carreira de deputado. As suas poesias, editadas inicialmente nos volumes *Miniaturas* (1870) e *Nocturnos* (1882), oscilam entre, de um lado, a profunda nostalgia da mãe e da paisagem tropical, a aguda sensitividade de mulato intimamente inadaptado ao meio, e, de outro lado, certo amaneiramento literário do ambiente em que se fixou.

Há ainda nas *Miniaturas* de Gonçalves Crespo certas composições em que os lugares-comuns dos temas, da estilística e da versificação ultra-romântica

são apenas arejados pela expressão mais francamente sensual do drama da sua juventude estudantil perante o amor mercenário ou fácil. O que o poeta traz de novo é, noutras composições, a eliminação das banalidades pretensamente íntimas do lirismo romântico: o registo mais delicado das reacções pessoais pela sóbria notação precisa dos ambientes — ou, antes, pela notação daquilo que em dado ambiente desperta as reacções mais significativas. Sente-se que, por influência de Coppée, Verlaine e outros, o objectivo de Crespo consiste em rejuvenescer o lirismo pela dialéctica entre a intimidade e o mundo objectivo, registada com realismo sensorial e escrúpulo de forma. Para isso, introduz no verso, com incontestável mestria, certos processos da prosa queirosiana. Por vezes, como numas impressões de *A Bordo*, *Na Aldeia*, o poeta consegue ferir a tecla justa; é o que acontece nomeadamente em várias das suas poesias que focam os variados dramas do engenho brasileiro, como *As Velhas Negras*, *Ao Meio-Dia*.

O volume *Nocturnos* contém as suas poesias mais elaboradas, que são, por um lado, uma série de narrativas dramáticas, algumas delas da actualidade, outras localizadas em ambientes exóticos da história e da geografia, e, por outro lado, as suas versões dos *Números de Intermezzo* de Heine. As cenas dramáticas, delineadas com o preciosismo que depois faria escola até em prosa, com Júlio Dantas, por exemplo, ressentem-se quase todas da superficialidade decorativa da sua intenção; salientemos a mestria narrativa de *O Juramento do Árabe* e do início de *A Venda dos Bois*, poema em que ressalta flagrantemente um ambiente rural e epocal. *Em A Resposta do Inquisidor* avulta o recorte sóbrio de dada ideologia histórica. Mas as suas versões de Heine não apreendem o extraordinário misto da ironia e emoção do original. E é de notar que, mesmo no tratamento de um tema que lhe era particularmente grato, o da *Mater Dolorosa*, Gonçalves Crespo produziu um soneto, sem dúvida impressionante de imagem e ritmo, mas em que se evidencia por demais o trabalho de oficina estilística.

O mais importante discípulo de Gonçalves Crespo e do parnasianismo francês, **António Feijó** (António Joaquim de Castro Feijó, n. Ponte de Lima, 1859-06-01 — f. 1917-06-21), passou, na sua fase estudantil, da temática de epopeia da humanidade (*Transfigurações*, 1878-82) para a do exotismo parnasiano, que culminou numa versificação de certo *Cancioneiro Chinês* (1890), a partir de traduções em prosa francesa. De entre o mostruário de temas pitorescos ou exóticos e de proezas versificatórias que reuniu nas *Líricas e Bucólicas* (1883), salienta-se o soneto *Pálida e Loira*, a mais famosa das muitas poesias que nesta época se consagraram a um falecimento. As saudades da Pátria, curti-

das no seu exílio de diplomata na Suécia, transparecem em certas poesias de *Ilhas dos Amores* (1894) e *Sol de Inverno* (edição póstuma em 1922), com uma mágoa discreta que, para se tornar mais comunicativa, precisaria daquele senso de auto-ironia, daquela liberdade de imaginação e versificação que o autor veio depois a encontrar nas *Bailatas* (1907) e *Novas Bailatas* (edição póstuma, 1925), a partir de uma simples paródia do simbolismo.

O parnasianismo tornou-se facilmente um processo descritivista, oposto ao verbalismo *íntimo* dos ultra-românticos, mas apropriado à mesma função fundamental de sucedâneo pobre para uma reacção viva da sensibilidade aberta às novas circunstâncias ambientais e sociais. Entre os numerosos autores que, de algum modo, o cultivaram, distingamos: Manuel Duarte de Almeida (1844-1914), em *Terra Azul*, edição 1933; Luís Osório (1860-1900), em *Neblinas*, 1884; Cristóvão Aires (1853-1930), que poetou a Índia natal em *Indianas e Portuguesas*, 1880, e *Novos Horizontes*, 1882; António Fogaça (1863-1888), que morreu estudante, rendilhando «um verso voluptuoso e triste», *Versos da Mocidade*, 1888 (reedição 1903; edição centenária das *Obras*, 1964); Macedo Papança, conde de Monsaraz (1852-1913), autor de uma eufórica e patriarcal *Musa Alentejana* (1908, edição definitiva das *Obras*, três volumes, 1957-58); Paulino de Oliveira (1864-1914), em *Dor*, 1893; Cândido Guerreiro (1871-1953), cujos *Sonetos*, 1904, reedição 1916, são muito anterianos, mas que levará mais tarde ao apogeu o pitoresco parnasiano (*Promontório Sacro*, 1929).

CESÁRIO VERDE

Entre os poetas sensíveis à estética de intenção objectiva, merece menção à parte José Joaquim **Cesário Verde** (n. Lisboa, 1855-02-25 — f. 1886-07-19), que morreu logo no termo de uma juventude passada em estudo no Curso Superior de Letras, em viagens a Paris e Londres, em aventuras tresnoitadas e nos negócios paternos, e cuja influência se faz mais sentir a partir da edição póstuma, em 1901, das suas poesias, coligidas incompletamente pelo seu amigo Silva Pinto no *Livro de Cesário Verde* (anteriormente, em 1887, fizera-se do mesmo *Livro* uma tiragem de 200 exemplares que não foram postos no mercado). A ele se deve a expressão poética superior da pequena-burguesia lisboeta irreligiosa e republicana do tempo. Acrescentos feitos em edições recentes revelaram que o poeta procura reagir desde novo (1873, pelo menos) contra a insinceridade piegas, segundo o processo de João Penha: a auto-ridicularização

de uma poesia sentimental por um desfecho burlesco. Acaba no entanto por descobrir o seu profundo tom *natural*, vencendo tal alternativa ultra-romântica entre o piegas e o cómico. No lirismo erótico, Cesário teve também de vencer o misto hiperbólico de ódio-adoração à mulher aristocratizada e distante, estigma de um sentimento de inferioridade social que tanto se detecta em poetas como Guilherme de Azevedo e Gomes Leal, nas suas imitações baudelairianas.

Cesário Verde é o único poeta do grupo tido como realista que consegue romper, de facto, com a herança romântica. Em poemas como *De Tarde*, *Nós*, *Contrariedades*, *Cristalizações*, *Sentimento de um Ocidental*, não se nos deparam os vagos operários e prostitutas do progressismo verboso de certos contemporâneos, nem o oco pessoalismo ultra-romântico. Ele é o poeta cuja neurastenia se retrata e ironiza num quadro real, à vista de dramas flagrantes dos vizinhos; que, perceptivelmente, deambula e namora em Lisboa, ou examina o campo com o olhar objectivo do administrador rural. Assim tudo ganha volume: o sonho não diminui a vida: alimenta-se dela e a ela volta, a tonificar--se («Lavo, refresco, limpo os meus sentidos/E tangem-me excitados, sacudidos,/O tacto, a vista, o ouvido, o gosto, o olfacto»).

Esse poeta, quase sem precedentes nem continuadores entre nós, assimilando organicamente o que aprendeu de Baudelaire e Coppée, descobre a beleza enérgica da «riqueza química do sangue» nos operários «enfarruscados e secos», dos arsenais, ou de um «cardume negro» de varinas, ou do tinir no granito do aço dos calceteiros, e de toda a utensilagem dos ofícios manuais; vibra em simpatia com toda uma cidade viva, por vezes num «desejo absurdo de sofrer»: com o enjoo do gás extravasado, o chorar dos pianos das burguesinhas, o arrepio de um «Dezembro enérgico e sucinto», com o Sol espelhado nas poças da chuva recente, as trindades, os passos da patrulha, o toque das grades nas cadeias, os clarões das lojas nas naves das ruas, uma hortaliceira regateando para o pão, uma engomadeira tuberculizando e sem ceia, os focos infecciosos da febre-amarela. Sente-se frequentemente o conflito entre a simpatia pelo povo urbano ou rural explorado e o ditame naturalista de impassibilidade descritiva, reforçado pela ideia darwinista de que os fracos (inaptos ou decadentes) estão condenados a perecer.

Para exprimir este mundo, até então realmente desconhecido da poesia, embora com algumas raízes tolentinianas — este novo mundo que completa o de Eça à luz de um radicalismo plebeu que no romancista não existe —, Cesário renovou completamente a estilística tradicional da nossa poesia. Experimentou uma imaginária por vezes muito feliz. Introduziu no verso o processo queirosiano de suprir pelo adjectivo ou pelo advérbio uma relação lógica

extensa, de imediatizar, pela surpresa da relação verbal, uma sugestão que morreria se fraseologicamente se desdobrasse: «quando passas, aromática e normal»; «cheiro salutar e honesto do pão no forno»; «pés decentes, verdadeiros»; «eu tudo encontro alegremente exacto»; «amareladamente, os cães parecem lobos»; etc.. A par disto, Cesário consegue valorizar poeticamente o vocabulário e o tom de fala mais correntios na linguagem coloquial urbana, embalando o leitor num ritmo que ondula entre a atenção ao pormenor e um abrir de horizontes, entre a sátira ou a degradação, que nos oprimem, e um relance de beleza imprevista, que nos expande.

As citações já feitas exemplificam bem o sopro renovador da sua sensibilidade, quaisquer que sejam os grumos de prosaísmo ainda por diluir nas poesias da sua maturidade, datável de cerca de 1877. Os «delírios mornos», as notações convencionalmente neuróticas ou depravadas, os excessos metafóricos de encarecimento sensual, certas margens de sátira demasiado crispada não condizem com o seu sentir mais apurado. Mas seria errado ver apenas Cesário Verde como ele frequentemente queria ver-se nos textos mais citados da sua obra, prematuramente interrompida pela morte aos 31 anos. O recorte voluntariamente britânico, «hábil, prático, viril», masculamente protector das feminilidades frágeis, com que se apresentava em pessoa, e muitas vezes em verso, o seu intermitente prosaísmo, que ama «a claridade, a robustez, a acção», não devem fazer esquecer outras facetas de uma afectividade por vezes finíssima. De outro modo, em sensibilidade sadia mas complexa, Cesário poderia confundir-se com a saúde mais banal do seu amigo, também poeta realista, Macedo Papança, futuro conde de Monsaraz, a quem de resto são endereçadas algumas cartas suas com deliciosos textos em prosa do mesmo estilo.

A coragem de assumir atitudes tidas como prosaicas não deixa de consentir muitos momentos frouxos, mas o que melhor distingue Cesário é o dom de chegar a percepções surpreendentes como estas: «Um parafuso cai nas lajes, às escuras», pormenor que só por si denuncia o fundo acústico rarefeito da cidade anoitecida e despovoada; «e os olhos de um caleche espantam-se sangrentos»; «e o sol estende, pelas frontarias,/seus raios de laranja destilada», imagem que Pablo Neruda redescobriria ao falar também do sol lisboeta. Por outro lado, a Lisboa de Cesário não apenas se diferencia nitidamente da Cidade baudelairiana, como ganha dimensões históricas: o poeta adivinha nas burguesinhas solteiras que tocam piano o mesmo histerismo das antigas freiras, também condenadas a uma estéril vida solteira por falta de noivos socialmente idóneos; de vez em quando dá a sentir, nas sombras de um templo ou dos arruamentos estreitos, o peso secular de tradições clericais redivivas; e os seus calceteiros

talvez se inspirem nos do célebre quadro de Courbet, mas denunciam, como em geral os seus operários urbanos e a própria paisagem ainda suburbana, as penetrações de massas rurais com que a capital engrossava. E, além disso, há em certos passos uma aflitiva ânsia de viver vidas alheias, presentes, passadas, futuras: o toque das grades prisionais ao sol-pôr é um «som/que mortifica e deixa umas loucuras mansas»; toda a panorâmica vespertina, actual e histórica de Lisboa em *O Sentimento de um Ocidental* afina, logo na primeira estrofe, por «um desejo absurdo de sofrer»; e, de súbito, surge-lhe, perante a ideia da morte, este desejo insólito, que, como outras coisas suas, poderia ocorrer no discurso imaginativamente liberto de Guillaume Apollinaire ou de outros poetas modernistas:

«Se eu não morresse, nunca! E eternamente
buscasse e conseguisse a perfeição das cousas.
Esqueço-me a prever castíssimas esposas,
que aninhem em mansões de vidro transparente!»

GOMES LEAL

Colhendo todos os ventos da poesia portuguesa na Geração de 70 e, pelas suas deficiências como pelos seus dons e até pela extensão da sua carreira, abrindo passagem para a fase simbolista e pós-simbolista, Gomes Leal é a personalidade adequada para se assinalarem, no remate de uma época, as tendências que já vinham minando e preparando a seguinte.

António Duarte **Gomes Leal** (n. Lisboa, 1848-06-06 — f. 1921-01-30), filho ilegítimo de um funcionário, viveu quase toda a sua vida da gazetilha e outras formas de trabalho jornalístico, da edição dos livros e sobretudo panfletos, dos rendimentos de que a mãe dispunha por morte do pai, e, finalmente, da caridade alheia, reforçada por uma pensão da República. Chegou a estudar no Curso Superior de Letras, mas a sua cultura literária foi sobretudo feita de outiva, nas redacções e cafés, e em leituras dispersas. A superficialidade fátua das suas elucubrações, a ingenuidade com que sempre misturou, sem fundir numa síntese, a máxima disparidade de influências e frases feitas denunciam-se nas suas constantes ambiguidades concepcionais, na débil construção dos seus pretensos poemas cíclicos, mas não nos devem iludir (como quase sempre tem acontecido) acerca da sua consciência de artista do verso e até de poemetos inteiros. Salvo quando o improviso se lhe impõe, ou quando pretende ter largas vistas sobre os destinos humanos, sobre a ciência, a filosofia ou a política, Gomes Leal é o mais hábil dos nossos poetas do seu tempo: é uma consciência fragmentária, mas lúcida nos seus fragmentos poéticos, se assim nos podemos exprimir. Todas as suas múltiplas virtualidades estão à vista nas *Claridades do Sul*, publicadas em 1875; mas, desde 1873 até pouco

depois do Ultimato, a sua carreira literária liga-se com uma vida pródiga e dispersa de agitação política, em associações, comícios e jornais, onde a cada passo se denuncia a demagogia do seu pessoalismo, a inconsciência da sua vaidade literária. Além da colaboração nos jornais, publica uma série de poemas panfletários ou satíricos que, por entre a retórica dos seus defeitos, assinalam hoje, por vezes com garra emocional e justeza de traço, todo um rol de efemérides: a revolução republicana espanhola e os movimentos operários seus contemporâneos (*O Tributo de Sangue* e *A Canalha*, 1873); a celebração republicana de Camões (*A Fome de Camões*, 1880); a questão de Lourenço Marques, a agitação consequente e a passagem de Rodrigues de Sampaio à reacção (*A Traição* e *O Renegado*, 1881); o Ultimato (*Troça à Inglaterra*, 1890); etc.. A edição do *Anticristo*, em 1886, pretende culminar essa obra combativa com um poema naturalista que, superando, pretensamente, o *Fausto* de Goethe, teria digerido toda a ciência e toda a filosofia do tempo.

Mas Gomes Leal, que três anos antes, com a *História de Jesus*, se revelara saudoso das crenças ingénuas da infância, fere já a nota do seu pessimismo quanto a qualquer possibilidade de progresso humano, dá da evolução histórica uma visão de apocalipse. Em *Fim do Mundo* (1900) incorpora várias das sátiras anteriores, pretendendo fazer o processo da corrupção da civilização que estaria a findar com o século, visivelmente sugestionado pelo tom acerbo dos *Mensonges Conventionnels* (1883, trad. franc.) de Max Nordau e pelos filósofos pessimistas então em moda; num posfácio, *Autópsia Final*, só vê remédio para tantos males na educação do sentimento, «verdadeiro nome de Deus». Este é ainda, fundamentalmente, o ideário do *Anticristo* refundido em 1907 e acrescentado de *Teses Selvagens* («o homem é progressivamente mau»; «a ciência fortifica a maldade humana»; «o homem será sempre o lobo do homem»; etc.). Entretanto, *A Mulher de Luto* (1902), um poema do *Além*, revela-o como aderente das ciências ocultas. Com a sua conversão ao catolicismo, em 1910, coincide o lirismo mariânico de *A Senhora da Melancolia*. Os últimos tempos de Gomes Leal lembram muito os de Verlaine pelo contraponto que neles se verifica entre a sua religiosidade fervorosa de então e uma impressionante degradação moral e física pelo alcoolismo.

Uma considerável parte da obra lírica de Gomes Leal está marcada pela busca de efeitos de surpresa, exotismos ou simples humorismo gazetilheiro na imprensa periódica onde colaborava; é o que acontece com as secções *A Carteira de um Fantasista e Misticismo nas Claridades do Sul*, e com *Mefistófeles em Lisboa* (1907). Podem classificar-se nesta categoria muitas das suas composições de colorido *satânico* ou *mefistofélico*, em que a lição de Baudelaire ou de Goethe nos surge reduzida a simples contrafacção para assarapantar o leitor. Acrescentemos-lhe ainda numerosos sonetos em que o lirismo se ridiculariza a si próprio numa grosseria, à maneira de João Penha, e obras versejadas que não passam de uma corrida discursiva para chegar até um conceito final estranho, ou que se dá ares de paradoxal ou perverso.

Quanto aos seus panfletos e sátiras, já notámos que as suas limitações são as do muito que contêm de demagogia egotista — o que resulta, afinal, da mesma necessidade, aqui ainda mais evidente, de dar nas vistas, de interessar um

público sem grande experiência de ordem estética ou ideológica, vagamente iconoclasta, anti-romântico, antimonárquico, anticlerical, antiplutocrático, mas sem aspirações definidas a um teor de vida ou a uma ordem social diferente. Os poemas cíclicos de Gomes Leal falham inteiramente como tais, quer se trate das duas versões quase opostas do *Anticristo* (naturalista a de 1886, místico-sentimental a de 1907), quer do niilista *Fim de um Mundo*, ou da ocultista *Mulher de Luto* (1902).

No entanto, a obra de Gomes Leal obedece, no conjunto, a impulsos mais autênticos, que lhe dão uma fundamental unidade orgânica e se denunciam constantemente na sua estilística. Vários desses impulsos já se haviam verificado em poetas como Gérard de Nerval e Baudelaire, que chegaram até Gomes Leal, através, sobretudo, das *Prosas Bárbaras* de Eça, de que o nosso poeta é o legítimo herdeiro (ou co-herdeiro).

Como os outros contemporâneos, ele sofreu do profundo abalo das crenças da infância, em sintonia com a crítica bíblica e o darwinismo; e o fundo psicológico da sua obra acusa nitidamente o conflito que se trava entre o apelo afectivo da concepção transcendentalista cristã, constantemente sustentado pela influência da mãe e por um conjunto de rotinas quotidianas — e, por outro lado, uma aspiração indefinida de progresso histórico e de sobrevivência pessoal, que é, ao tempo, contraditada por sentimentos opostos de decadência histórica, de fim do mundo, e por uma obsessão materialista mecanicista da realidade. A natureza aparece-lhe como uma vasta necrópole de vidas findas, de pessoas, e até de deuses desacreditados: «a morte sai da vida — a vida, que é um sonho!». Mas da constante conversão recíproca entre a morte e a vida, o que mais impressiona a poesia de Gomes Leal é a morte, a dissolução de vidas, pessoas, religiões. No fundo, interessa-o, especulativa e afectivamente, não o que será, mas o que *foi*: de que modo poderá subsistir o que morreu (como subsistirá o próprio corpo, o da mulher amada, o das flores, etc.?). Uma vez que os deuses têm todos morrido, Gomes Leal pergunta: «Qual será o deus novo de amanhã?». A Natureza, aliás divinizada em Pan, ou identificada com Satã, ora lhe parece condenada à destruição, visível na *Lua Morta*, ora secretamente animada, cheia de estranhas correspondências que só ele, poeta, pressente, no seu sentido de fraternidade universal que, franciscanamente, se estende à podridão, às coisas grotescas e miseráveis. A riqueza metafórica de Gomes Leal, certa exploração certeira de sinestesias da alucinação nevrótica são o selo autenticador destes sentimentos. O seu erotismo transfunde-se das mulheres para as coisas. Sob a luz do sol meridional, ele julga perceber, agudamente, como as mais diversas sensações ecoam umas às outras: «Nas lânguidas noutes

estreladas/como espectros de espinhos e rosas,/erguem-se em nós as cousas apagadas»; há noites em «que a tristeza tem formas monstruosas/como, num sonho, os pórticos claustrais». E frui «as gostosas torturas do mistério». Em numerosos passos, a sua poesia documenta uma agudeza sensorial que exige o ineditismo da imagem e da comparação, como pode sobretudo exemplificar-se com a conhecida *Nevrose Nocturna* das *Claridades* («fria como o luar/sobre o dorso luzente e excepcional de um peixe», por exemplo). É claro que este ineditismo deriva também, nalguns passos frustes, do mero rebusque de excentricidade, de imitações baudelairianas e outras, e de ingredientes fixos, como, por exemplo, o do exotismo dos nomes bíblicos. Mas algumas das suas inesperadas combinações não deixam de fazer pensar em tendências muito posteriores de *poesia experimental.*

Gomes Leal apresenta-nos, assim, a mais requintada estética do verso seu contemporâneo em português. Há nele, aliás, amostras de tudo quanto os outros poetas portugueses do seu tempo variadamente tentaram; há ritmos fraseológicos já batidos, e há-os surpreendentes: narrações, descrições, enumerações, desdobramentos analógicos banais, mas também a expressão inexcedivelmente exacta dos mais variados tons de sensibilidade, que exige fartos elementos de uma escrita poética completamente nova no idioma. A contradição mais importante da sua poesia consiste em que nos sugere, sim, uma desconhecida animação do mundo objectivo e subjectivo, a riqueza de correspondências materiais e psíquicas, mas através de uma estilística e, em parte, através de uma linha de evolução ideológica que estão carregadas de sugestões, precisamente opostas, de catástrofe universal apocalíptica, de degenerescência civilizacional, de submissão pessoal a forças ou ditames ocultos que, pretensamente, acabariam por dominar os homens. O mundo, tal como Gomes Leal o sente, parece radicalmente inumano por duas razões opostas mas concorrentes nisso: o seu alheamento fatal a qualquer animação, incluindo a animação do espírito humano (materialismo mecanicista, inspirado por certa divulgação da ciência, por certo darwinismo, pela crítica bíblica de Renan, etc.); e a sua animação devida a uma vontade transcendente, a que só cumpre resignarmo-nos (concepção teológica ou ocultista). Quer dizer que o drama íntimo de Gomes Leal é, no fundo, o de Antero e o da ideologia dominante do tempo, mas expresso por uma forma menos conceptual, e mais poética; é o drama do empate entre o mecanicismo e o transcendentalismo.

Bibliografia

1. Textos fundamentais

- Deus, João de: *Flores do Campo*, 1869; *Campo de Flores*, 1893; ed. *ne varietur*, 1896; Prosas, 1898.
- Azevedo, Guilherme de: *Aparições*,1861; *Radiações da Noite*, 1871; *Alma Nova*, 1874, ed. com intr. e notas de Manuel Simões, IN-CM, 1981, *Viagem à roda da Parvónia*, revista teatral escrita de colaboração com Junqueiro, 1879
- Junqueiro, Guerra. *Duas Páginas dos Catorze Anos*, 1864, *Mysticae Nuptiae*, 1866; *A Vitória da França*, 1870; *A Espanha Livre*, 1873; *A Morte de D. João*; 1874. *Tragédia Infantil*, 1877; *Contos para a Infância*, 1877; *A Musa em Férias*, 1880; *A Velhice do Padre Eterno*, 1885; *Finis Patriae e Canção do Ódio*, 1890; *Os Simples*, 1892; *Pátria*, 1896, *Oração ao Pão*, 1903; *Poesias Dispersas*, 1920; *Obra Poética*, papel-bíblia, 1 vol., Lello, Porto, s/d.
- Crespo, Gonçalves: *Miniaturas*, 1870, reed. 1875 (Paris), 1884, 1922, 1943 (as duas últimas no Porto); *Nocturnos*, 1882, reed. 1882; 1888; 1942; *Obras Completas*, prefaciadas por Teixeira de Queirós e Maria Amália Vaz de Carvalho, um vol., 1897, reed. 1913, Lisboa; 1942, Rio. *Poesias* não incluídas no vol. anterior, 1898. *Os melhores poemas*, selec. e pref. de J.-C. Gambuglio, São Paulo, 1993
- Feijó, António: *Sacerdo Magnus*, 1881, *Transfigurações*, 1882; *Líricas e Bucólicas*, 1884, *À Janela do Ocidente*, 1886, *Cancioneiro Chinês*, 1890; *Ilha dos Amores*, 1897, *Bailatas*, 1907, *Sol de Inverno*, 1922, reed. com 20 poesias inéditas, intr., bibliog. e notas de Álvaro Manuel Machado, IN-CM, 1981 (Tem ampla bibliografia e algumas incorrecções — ver recensão de José Carlos Seabra Pereira in «Colóquio/Letras», 70, Nov. 1982.) *Novas Bailatas*, 1926. *Obras Completas*, Lisboa, Bertrand, s/d. *Vinte Poesias Inéditas* intr., bibliog. e notas de Álvaro Manuel Machado, IN-CM, 1981.
- Verde, Cesário: *O Livro de Cesário Verde*, 1897, com pref. de Silva Pinto; *Obra Completa de Cesário Verde*, org., pref. e anot. por Joel Serrão, incluindo as cartas conhecidas, col. «Poetas de Hoje», Lisboa, 1963, ed. «definitiva», corrig. e aum., Horizonte, 1988, reed. 1992, com fac-símiles dos originais conhecidos, cartas e extensa bibliografia.
- Leal, Gomes: *Tributo de Sangue e Canalha*, 1873; *Claridades do Sul*, 1875, reedição revista e aumentada de 1901, *A Fome de Camões*, 1880; *A Traição, O Herege, O Renegado*, 1881; *História de Jesus*, 1883, reedição 1913; *Anticristo*, 1886, reedição muito refundida em 1907; *Troça à Inglaterra*, 1890; *Fim de um Mundo*, 1900; *Senhora da Melancolia*, 1910. Para bibliografia completa e inéditos ver a primeira antologia a seguir indicada.
- Monsaraz, Conde de: *Obras*, 2 vols., 1891-92. *Musa Alentejana*, 1908. *Obras*, 3 vols., 1957-8-9, ed. pelo Instituto de Alta Cultura.

2. Antologias

- *Realistas e Parnasianos*, organização e introdução de Óscar Lopes, Lisboa, editorial ECE, 1945
- *O Livro de Amor de João de Deus*, organizado por Afonso Lopes Vieira, Lisboa, 1921. *Antologia de João Penha*, ed. Bibl. Pública de Braga, 1991.
- Junqueiro, volume da *Antologia Portuguesa* dirigida por Agostinho de Campos. *Parnaso Português Moderno*, 1877, organizado por Teófilo Braga.
- *Gomes Leal, poesias escolhidas*, com introdução de Vitorino Nemésio, reeditado em 1963 sob o título de *Destino de Gomes Leal*, Lisboa. Gomes Leal, antologia poética, selec. de Cunha Leão e Alexandre O'Neill, colec. «Poesia e Verdade», Lisboa, 1959. *Antologia Poética de Gomes Leal*, Cecília Barreira. Rolim. 1988.

- *Poesias de Cesário Verde*, selec. de Margarida Vieira Mendes, col. «Textos Literários», 1979, com largo estudo e bibliografia.
- Ver ainda os pequenos cadernos da col. *Patrícia*, org. por Albino Forjaz de Sampaio.

3. Estudos

- Barreto, Moniz: *A Literatura Portuguesa no Século XIX*, cadernos *Inquérito*.
- Figueiredo, Fidelino de: *História da Literatura Realista*, 1921.
- Cidade, Hernâni: *O Conceito da Poesia como Expressão da Cultura*, Coimbra, 1954.
- Simões, João Gaspar: *História da Poesia Portuguesa*, Lisboa, 1956.
- Régio, José: *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, cadernos «Inquérito».
- Monografias insertas em *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, dir. por J. Gaspar Simões.
- Hourcade, Pierre: *Temas de Literatura Portuguesa*, Moraes, Lisboa, 1978. (Inclui estudos sobre o folhetim de «A Revolução de Setembro» na época da Questão Coimbrã, sobre o grupo de «A Folha», 1868-73, e sobre Guerra Junqueiro.)
- Braga, Teófilo: *Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, 2 vols., Porto, 1892.
- Hess, Rainer: *Die Anfängen der Modernen Lyrik in Portugal* (1865-1890), W. Fink Verlag, Munique.
- Estudos parcelares, além dos prefácios das obras, sobretudo das antologias, e das monografias contidas na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos XIX e XX*. Sobre João de Deus: Braga, Teófilo: *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, vol. II, 1892, e pref. do *Campo de Flores*; Sáfady, Naif: *O Sentido humano do Lirismo de João de Deus*, São Paulo, 1961, um estudo incluído em *A Letra e o Leitor*, de Jacinto do Prado Coelho, 1969.
- Dias, Graça Silva: *António Aleixo. Problemas de uma Cultura Popular*, sep. da *Revista de História das Ideias*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, 1977, pp. 419-513.
- Sobre Guilherme de Azevedo. Elina de Guimarães: *Guilherme de Azevedo em Família*, 1940; estudo de Mário Dionísio, in *Perspectiva da Literatura Portuguesa do séc. XIX*; Lucas, Maria Helena: *Guilherme de Azevedo na Geração de 65*, in «Boletim do Instituto de Angola», n.º 12, 1959; Sá, M. das Graças Moreira de: *G. de Azevedo na Geração de 70*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1986 (com bibliografia).
- Sobre Junqueiro: Sérgio, António: *Ensaios, I*; Hourcade, Pierre: *Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son œuvre*, Paris, 1936, incluído em *Temas de Literatura Portuguesa*, Moraes, 1978; Almeida, Vieira de: *A Obra de Guerra Junqueiro*, 1928, Carvalho, Amorim de: *Guerra Junqueiro e a Sua Obra Poética*, 1945; Barros, João de: *Os Elementos Novos na Poesia de Junqueiro*, no vol. *Vencidos da Vida* (ciclo de conferências organizado por *O Século*), 1941; inquérito sobre Junqueiro em *Vértice*, 10.º vol., 1950; Mendes, João: estudos incluídos em *Literatura Portuguesa*, III, Verbo, 1977; Azevedo, Manuela de: *Guerra Junqueiro*, col. «A Obra e o Homem», Arcádia, Lisboa, 1981. Antologia: *Poesia de G. Junqueiro*, apres., selec. e notas de Nuno Júdice, col. «Textos Literários», 1981.
- Sobre Gonçalves Crespo: Lima, M. Isabel: *Um elo inquebrantável — a Poesia de G. Crespo*, in *Estudos Portugueses — Homenagem a António José Saraiva*, ICALP/Fac. de Letras de Lisboa, 1990, pp. 177-184. *Ultimatum e Discurso Agónico — Os Casos de G. Junqueiro e G. Leal*, in «Diacrítica», Univ. do Minho, n.º 6, 1991, pp. 71-84.
- Sobre António Feijó: ver a introdução às *Poesias Completas* e a da ed. de *Sol de Inverno*, de 1981, e ainda Lemos, Júlio de: Achegas bio-biblio-iconográficas no 1.º centenário do nascimento de

António Feijó, 1960; Araújo, Adélia Lopes de: *O positivismo em A. F.*, in «Tripeiro», Série Nova, 11/12, vol. 2, Dez. 1983, pp. 370-377

- Sobre Cesário Verde: Oliveira, Luís Amaro de: *Cesário Verde. Novos Subsídios para o Estudo da sua Personalidade*, Coimbra, 1944, e *Três Sentidos Fundamentais na Poesia de Cesário Verde*, Lisboa, 1949; estudo de Adolfo Casais Monteiro incluído em *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Séc. XIX*, dir por João Gaspar Simões, vol II, Ática, Lisboa, 1949, pp 329-341, Lourenço, Eduardo *Os Dois Cesários*, in *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, 1990, pp 969-986 Serrão, Joel. *Cesário Verde Para uma edição crítica das suas poesias*, sep. de *Vértice*, 1955, *Cesário Verde Interpretação Poesias Dispersas e Cartas*, 2.ª ed rev., 1961, *Temas Oitocentistas*, Lisboa, 1959; e *O Essencial sobre C Verde*, IN-CM, 1986, Monsaraz, Alberto *Cesário Verde e Macedo Papança*, Lisboa, 1956, outros artigos incluídos em «Vértice», n.° 147, Dez. 1955 (dedicado ao centenário do poeta), e em *Estrada Larga*, vol I, Porto, s/d. reproduzidas de um suplemento especial de «O Comércio do Porto» (1955 02 22) Ver mais bibliografia em *Obra Completa*. Sacramento, Mário *Lírica e Dialéctica em Cesário Verde*, in «Vértice», n.os 165 e 166, e incluído em *Ensaios de Domingo*, I, Coimbra, 1959; Lopes, Óscar *Modo de Ler*, Porto, 1969, e *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, IN-CM, 1987, Quatro estudos incluídos em *Hospital de Letras* e dois em *Sob o Mesmo Tecto*, Presença, 1989, de David Mourão-Ferreira, 1966, e vários em A Letra e o Leitor, 1969, *Problemática da História Literária*, 2.ª ed. rev e ampl, 1972, e *Ao Contrário de Penélope*, 1976, de Jacinto do Prado Coelho, Atkinson, Dorothy M. *Notas sobre a Estilística de Cesário Verde*, in «Ocidente», 75, 367, Nov 1969; Silveira, Pedro da. importantes estudos sobre dispersos de Cesário Verde, in «Vértice», 24, n.° 273 (1966), 27, n.° 284 (1967); Figueiredo, João P de *A Vida de Cesário Verde*, col «A Obra e o Homem», Arcádia, 1981, 3.ª ed 1986, Macedo, Hélder *Nós — Uma Leitura de Cesário Verde*, Lisboa, 1975, 3.ª ed, Dom Quixote, 1986, *C Verde — O Romântico e o Feroz*, 1988; Pereira, José C. Seabra. *Cesário Verde — um Realismo insatisfeito*, sep da «Rev da Univ. de Aveiro/Letras», n.° 415, 1987-88, Carter, Janet E *Cadências Tristes — O Universo humano na obra poética de C V*, IN-CM, 1989; *J J Cesário Verde — Poesia*, intr, trad. e bibliog muito informativas de Piero Ceccucci, Peruguia, 1982; Castro, Sílvio *O Percurso Sentimental de Cesário Verde*, ICALP, 1990 Vols colectivos comemorativos do centenário «Colóquio/Letras», n.° 93, Set. 1986, *Cesário Verde*, «Boletim Cultural», VI Série, n.° 7, Julho 1986, Fund. Calouste Gulbenkian (contém antologia comentada); *Cadernos de Literatura*, 24, 1986, INIC (Centro de Lit. da Fac. de Letras de Coimbra); vol 22 dos Arquivos do Centro Cultural Português, F C Gulbenkian, Paris, 1986, *Prelo*, 12, Jul./Set. 1986, IN-CM, *Cesário Verde, comemorações do centenário da morte do poeta*, série de conferências realizadas em 1993, ed pela Acarte, Fund. C Gulbenkian, incluindo uma de O. Lopes sobre Cesário e A. O'Neill.

- Diogo, A. A. Lindeza. *Tópicos Benjaminianos para uma leitura de Cesário*, in «Diacrítica», n.° 6, 1991, Braga, pp 101-116 No suplem cultural do «Diário de Notícias» de 1987-12-12, António Valdemar revela um manuscrito inédito do poema *Nós*, com dados relevantes para o trabalho literário de Cesário Verde.

- Sobre Gomes Leal: além de estudos e bibliografia contidos na antologia de Vitorino Nemésio e nos trabalhos de conjunto, ver Neves, Álvaro e Júnior, Henrique Marques. *Gomes Leal, Sua Vida e Sua Obra*, Editorial Enciclopédia, 1948; Martins, A. Coimbra: *Os Três Anti-Cristos*, in *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes*, t. 33-34, 1972/73.

- Ver ainda livros de memórias, como os de Raul Brandão, Lopes de Oliveira e Maria Amália Vaz de Carvalho; e suplementos culturais da imprensa diária, especialmente «O Comércio do Porto» (1955-02-22) e «Jornal de Notícias» (1955-02-24), consagrados ao centenário do nascimento de Cesário Verde.

7.ª Época

Época Contemporânea

Capítulo I

Introdução

Condições gerais da literatura ocidental contemporânea; a sua evolução

Pelo último quartel do século XIX, principiam a definir-se certos contornos novos no ambiente em que se enquadra a produção literária e, correlativamente, nas directrizes que esta segue naqueles países com que o nosso está em contacto cultural mais directo.

No campo científico, inicia-se um considerável avanço, que é particularmente espectacular nos diversos ramos da física, revolucionando os métodos experimentais interdependentes de novas sínteses matematizadas, como a termodinâmica ou energética (Carnot, Mayer, Joule, Maxwell), depois a electrónica e a física atomística (esposos Curie, Roentgen, Lorenz, Rutherford, Bohr, etc.), as teorias dos *quanta* (Planck, 1900) e da relatividade (Einstein, 1905-1915). Na química orgânica, na fisiologia e outras disciplinas biológicas, os progressos são também impressionantes. Mas este avanço científico está intimamente ligado a um progresso técnico não menos impressionante, cujos aspectos fundamentais se podem encontrar no motor eléctrico (Gramme, 1869) e de explosão (Diesel, 1895), em métodos novos de fusão do aço e do alumínio, etc.. A iluminação eléctrica, o telefone, a T.S.F., o automóvel, a aviação, a arquitectura em betão armado, entre outras coisas, podem considerar-se desenvolvimentos destas invenções lentamente preparadas e aperfeiçoadas, mas decisivas.

Toda esta transformação foi possibilitada pelo tipo de relações sociais que se tornou dominante por inícios do século XIX. A concorrência capitalista acarreta a corrida para a mecanização e racionalização industriais. Mas é precisamente pelo último quartel do século XIX que se revelam com toda a clareza os conflitos internos desta fase de evolução técnica e social. A mecanização exige a mobilização de grandes meios financeiros, a concentração crescente de capitais, recursos técnicos e organização, a busca de mercados cada vez mais vastos de mão-de-obra, de matérias-primas e de consumo. Assiste-se, desta forma, à simbiose do capital industrial em grandes unidades ou agrupamentos (monopólios, *holdings*,

cartéis) ramificados por todo o Mundo. Apoiando-se no poder dos estados, estas organizações disputam o domínio dos países que só dispõem de matérias-primas e mão-de-obra barata. A África é partilhada na Conferência de Berlim, em 1885; a Ásia dividida em zonas de influência. Esta dinâmica contribuirá em grande parte para os grandes conflitos europeus e mundiais (guerra franco-prussiana de 1870, conflagrações de 1914-18, 1939-45). Como, ao contrário da antiga economia artesanal, corporativamente controlada para um limitado consumo, a produção se desenvolve agora de um modo fundamentalmente imprevisível, apesar das tendências concentradoras — verificam-se desigualdades no desenvolvimento entre os ramos produtivos, entre as regiões, entre a produtividade e o poder de compra salarial, do que resulta a alternância entre fases de rápido incremento produtivo e crises de subconsumo, mais ou menos mundialmente generalizadas, das quais a que produziu efeitos mais dramáticos foi a de 1929, que acarretou dezenas de milhões de desempregados e uma profunda queda na produção e no comércio mundiais.

Na sequência da guerra de 1939-45 proclama-se a independência política de numerosos países colonizados da Ásia e da África; mas, a par disso e da instituição de regimes marxistas numa larga área, sobretudo euro-asiática, a economia capitalista consegue reestruturar-se mais eficazmente em moldes transnacionais, dispondo de *lobbies* para controlo estatal, tirando partido de um avanço científico e técnico sem precedentes (química sintetizadora de plásticos, de polímeros artificiais e fármacos, novos tipos de propulsão, comunicação e controlo integrado, informática, semicondutores, robótica, *laser*, holografia, biologia molecular, biotecnologia genética e outra, aviação supersónica e astronáutica, microfísica, novas ligas e cerâmicas, erguendo novos cenários ecológicos e cosmológicos, etc.). A uma indubitável hegemonia norte-americana segue-se a notável emergência económica dos dois grandes vencidos da guerra, o Japão e a Alemanha Federal, que tendem a hegemonizar amplos blocos económicos e tendencialmente políticos hoje em perspectiva, um no Pacífico (com a China), outro na Europa. Três ou quatro decénios depois da Segunda Guerra Mundial, o chamado Terceiro Mundo, embora formalmente quase todo emancipado desde então, cai em profunda crise e dependência económica, tecnológica e, mais visivelmente, financeira, relativamente a empresas e instituições bancárias transnacionais, e verifica-se uma crítica redistribuição e recomposição das áreas de hegemonia capitalista, e o surto de novas potências industriais, sobretudo na Ásia. A escala e a imbricação transnacional da economia capitalista inviabiliza o Estado garantidor de direitos sociais (para além dos de democracia política tradicional), que parecia ter emergido da guerra, além de condicionar de facto a plena soberania dos países subdesenvolvidos ou periféricos.

Por outro lado, patenteiam-se graves disfunções na economia socialista em moldes de rígida centralização e planificação, que no imediato pós-guerra alastrara da URSS a um largo conjunto de estados. A conjuntura actual caracteriza-se, no Ocidente, pelo descrédito ou problematização da modernidade progressista que informara a sua tradição cultural desde o século XVIII; caracteriza-se pela desagregação dos Estados constituídos segundo o modelo da União Soviética, extensa área cuja evolução sócio-económica, cultural e até mesmo geopolítica não parece ainda definida; e caracteriza-se por uma não menos dramática instabilidade dos países subdesenvolvidos — tudo dominado pela crescente consciência da globalidade planetária quanto aos problemas-chave: conflitos inerentes a uma nova escala de internacionalização técnico-científica, de integração económica e de assimetria no desenvolvimento e disponibilidade dos recursos mundiais; ameaças ecológicas já sem fronteiras, a urgência de

novos métodos e até de uma nova mentalidade na abordagem de todos os tipos tradicionais de desequilíbrio e de conflito.

Assistimos desde o séc. XIX a uma sequência de grandes ciclos de expansão industrial e mercantil, alternando com fases de relativa estagnação que ora estimulam o espírito «progressista» e racionalista tradicional na burguesia, ligando-se às três sucessivas revoluções industriais do vapor, dos motores eléctricos e de explosão, e da informática, ora lhe inspiram atitudes de desânimo e desconfiança em relação a esse mesmo progresso e a essa mesma razão que a justificavam nas origens. Estão neste caso ideários que, ora tendem a um irracionalismo que se apresenta como antitecnológico (é o caso dos pré-rafaelistas britânicos, como Ruskin, Nietzsche, Bergson, Heidegger), ora restringem o alcance tradicionalmente amplo dos ideais racionalistas e progressistas vindos do século das Luzes e do Romantismo progressista (sociocrítica de Max Weber e de Adorno-Horkheimer).

É, com efeito, considerável e por vezes contraditória a irradiação de certos modelos científicos: as teorias einsteinianas da relatividade contribuem para uma renovada meditação filosófica e estética acerca do espaço-tempo e da energia-matéria; a mecânica ondulatória está na base de crescente preocupação e polémica acerca do determinismo e da interacção sujeito-objecto no conhecimento; a noção metafísica de Inconsciente ganha, com a psicanálise de S. Freud, um novo significado numa teorização muito influente, e em constante evolução polémica, sobre a constituição dinâmica do sujeito humano, sua génese individual e social, comportamento normal ou patológico, sonho, manifestações estéticas, religiosas e outras; com E. Husserl consagra-se uma também produtiva e polémica meditação *fenomenológica* sobre o *objecto intencional* e pré-reflexivo de qualquer vivência ou actividade psicológica, segundo uma tendência racionalizante mas não-científica que teria muitas variantes e serviria de ponto de partida à filosofia de Heidegger, ao existencialismo e às reflexões de tipo hermenêutico de Gadamer (1960); o estruturalismo psicológico (*Gestalttheorie*) e linguístico (desde F. Saussure), sobretudo o último, estão também, por início do século, na origem de uma corrente doutrinária dominante cerca de 1950-60; a escola sociológica francesa de Durkheim e Levy-Brühl, pela mesma altura, e mais tarde o positivismo lógico de Viena (anos 30), na origem de uma escola de semântica formal sediada nos Estados Unidos, constituem outras tendências filosóficas extrapoladas de problemáticas científicas. Não menos importante foi a irradiação cultural do marxismo, sobretudo cerca de 1930 a 1970.

Nas artes plásticas e rítmicas, a característica dominante é a conjugação de novos meios e dimensões: impressionismo (1874), que reduz o objecto da pintura a impressões sintéticas de cores puras; cubismo (1911), só interessado em reestruturar a três dimensões, ou numa superfície plana, os objectos correntemente percebidos segundo as quatro dimensões do espaço-tempo; *surrealismo* (1924), pretendendo libertar automatismos inconscientes, abstraccionismo (1932), que pretende produzir o seu objecto plástico, como a música, em vez de o usar como meio expressivo. O próprio expressionismo germânico (1912), que tentou enriquecer de intencionalidade a arte naturalista, evolui da sátira social para a simples veia humoral, dando um dos acessos à arte abstracta. Na música, procura-se revolucionar os sistemas seculares europeus de modos, tons, leis de associação de ritmo e timbre, acabando o compositor por abalançar-se ao aproveitamento integral e programado de todas as possibilidades acústicas (música serial, 1912, e electrónica, 1953). Em resultado do crescimento do mercado de consumo do produto artístico, do enorme desenvolvimento dos meios de difusão, e da padronização da economia de mercado, uma parte da produção artística é absorvida por novas

indústrias culturais (cinema, gravação sonora ou audiovisual, televisão, vídeo, revista ilustrada, livro de bolso — tudo segundo técnicas crescentemente sofisticadas), ficando outra parte confinada a elites de quase-especialistas.

Sob o ponto de vista literário, o sentimento de decadência e consequente gosto da evasão para o que Baudelaire designava como «paraísos artificiais», para o mistério, para a encantação hipnótica ou pretensamente mágica ou então para uma beleza pura, fazem escola com os decadentistas *fin-de-siècle* (Huysmans, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Laforgue); os futuristas e dadaístas que precedem e acompanham a Primeira Guerra Mundial (Marinetti, Tzara, Apollinaire) desafiam a estética, a ética e a razão dominantes no século XIX; e o surrealismo, doutrinado por André Breton desde 1924, postula um super-real que se exime às categorias da razão e da percepção sensível, como às de qualquer ética ou estética definíveis.

Às correntes que partem do simbolismo opõem-se, em geral, na literatura, as que continuam o realismo-naturalismo. No entanto, esta oposição nem sempre é nítida. O naturalismo, pela contradição fundamental que o fere (a impossibilidade, inerente à arte, de eliminar o próprio trabalho artístico), pela indeterminação, insuficiência ou unilateralidade do seu critério de concepção e valorização dos *dados reais*, desliza frequentemente, neste ou naquele sentido, conforme os autores e seus meios, para uma metafísica do mistério, passando ao campo oposto. Assim, Tolstoi e Dostoievski, romancistas realistas russos do século XIX, condicionados por uma forte tradição religiosa rural, estão no ponto de partida de vários tipos de romance introspectivo, metafísico ou poético, que no século XX se abeiram, por diversas formas, do modernismo pós-simbolista: Marcel Proust, Gide, Virgínia Woolf, D. H. Lawrence, Thomas Mann, James Joyce, Robert Musil, Hermann Broch, etc.

O realismo crítico recebeu sucessivos estímulos de determinados movimentos sociais. Alguns desses movimentos foram o *trade-unionismo* operário de fins do século XIX, o feminismo, certo radicalismo burguês que em 1906 vencia a Questão Dreyfus em França, a guerra de 1914-18, a revolução soviética de 1917, a crise de 1929, Frentes Populares antifascistas, a guerra civil de Espanha em 1936-39, a concentração, por então realizada em Paris, de escritores refugiados alemães, italianos, etc.

Para melhor situarmos as correntes literárias portuguesas, esbocemos, apesar de todas as dificuldades e inconvenientes inevitáveis, uma provisória periodização das tendências literárias novecentistas já mais ou menos definíveis e que mais têm importado à formação e condicionamento dos nossos próprios gostos nacionais contemporâneos.

I — Entre a esquina do século e a Primeira Grande Guerra, assistimos, por um lado, à presença ainda sensível do naturalismo, e por outro lado ao que, em conjunto, se pode designar como modernismo. Aquele dobra o século na fase gloriosa do teatro nórdico (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Bernard Shaw); traduz-se nos Estados Unidos por libelos dos chamados *muckrakers*, como Upton Sinclair, de que podemos aproximar Dreiser e Jack London; e entre outras manifestações afins, como o *verismo* italiano, as obras de Romain Rolland e Galsworthy, devem destacar-se qualitativamente o início ainda naturalista da carreira de Thomas Mann (*Buddenbrook*, 1901), os contos e peças de Tchekhov e a obra de Gorki. Quanto ao modernismo, é de sublinhar uma certa e importante contradição existente entre o sentido que esta corrente atribui à noção de *moderno* e a noção sensivelmente diversa que a qualificação de *moderno* assume dentro de uma tradição, vinda sobretudo dos séculos XVII e XVIII, e que se liga com uma grande confiança no progresso científico, técnico e social, a

realizar segundo os ditames da simples razão imanentemente humana. Uma das primeiras e mais importantes formulações do *moderno* modernista foi publicada em 1863 por Baudelaire, a propósito da pintura, e sublinha que o aspecto *eterno* da arte é dialecticamente inseparável daquilo que ela tem de *transitório, flutuante, contingente* (poderia, no mesmo espírito, acrescentar-se: *fragmentário*). Baudelaire reage a um assinalável terramoto nos ideais progressistas burgueses: o fracasso da revolução de 1848, o autoritarismo do II Império e a primeira crise económica (a de 1846-47 que abalou a confiança na lei do mercado puramente concorrencial). Em 1888 Ruben Dario designa como *modernista* a literatura hispano-americana de influência pré-simbolista francesa; mais tarde, Virgínia Woolf e D. H. Lawrence datam de 1910 e 1915 o modernismo europeu que representam, em rotura explícita com o objectivismo cientificista ou realista, numa linha de intuição subjectiva que problematiza a percepção comum, ou científica, da realidade, do espaço, do tempo e dos valores consagrados.

Nos modernistas poderíamos detectar diversas evoluções daqueles requintes de decadência consciente e assumida em França e na Inglaterra, como o decadentismo vienense de Hoffmannsthal e Trakl. Já vimos que, com o Ultimato de 1890, a sensibilidade literária portuguesa foi deflectida por um sentimento de catástrofe nacional, embora com significado e ressonância muito diferentes daquele que resultou, por exemplo, em França, da derrota de 1871 e da Comuna. De 1898, ano da derrota espanhola em Cuba perante o poderio norte-americano, costuma datar-se o surto de uma notável geração, a de Unamuno, Baroja, António Machado, Valle-Inclán, Azorín, Ortega y Gasset, que se interroga sobre os destinos e alma dos povos hispânicos, com uma nova sensibilidade, é certo que diferente do decadentismo dos três grandes centros culturais europeus, mas também alheia a um característico realismo social.

Entre os principais autores modernistas que se evidenciam neste período e condicionam a evolução posterior contam-se, na ficção em prosa, André Gide, que, apesar da sua racionalidade clássica de estilo, personifica o individualismo extremo, e Marcel Proust, mestre da finura introspectiva; no teatro, Pirandello, que (como F. Pessoa) põe em causa a unidade psíquica pessoal; na poesia, G. Apollinaire, que faz de cenas parisienses casos e emoções um simples teclado de tons no poema; Valéry, continuador de Mallarmé na arte de desrealizar o real; Rilke, a regressar ao Paraíso Perdido por uma redução poética do visível ao invisível; Yeats, cuja poesia se abeira de uma encantação mágica de tradição popular irlandesa, ou céltica em geral, mas também inspirada em místicas orientais e no simbolismo francês.

II — A meta do realismo social eclipsou-se por 1919-29, salvo na produção soviética (*realismo socialista* inspirado por Gorki em 1934) e em movimentos à parte. Apontemos apenas depoimentos da guerra, como os de Remarque, Barbusse e da chamada *Lost Generation* americana, que mencionaremos adiante; algumas tendências do expressionismo e, depois, da nova objectividade (*Neue Sachlichkeit*, 1925) alemães, donde virá a nascer o teatro épico e anti-ilusionista de Brecht; e casos como o do romancista checo K. Chapek (que premonitoriamente lançou o termo *robot*) e o do norte-americano Sinclair Lewis, em cujo *Babbit*, 1922, se reviu a burguesia americana de entre as duas guerras.

Na ficção em prosa, a tendência então dominante nas literaturas ocidentais é a do introspectivismo, mais ou menos ligado ao intuicionismo e atento às reacções instintivas ou inconscientes (D. H. Lawrence, Virgínia Woolf, Aldous Huxley, Fitzgerald, Sherwood Anderson). Kafka adapta a liberdade imaginativa dos expressionistas a um sentimento de radical absurdo, que terá depois larga recepção. James Joyce revoluciona toda a arte do romance, explorando

indústrias culturais (cinema, gravação sonora ou audiovisual, televisão, vídeo, revista ilustrada, livro de bolso — tudo segundo técnicas crescentemente sofisticadas), ficando outra parte confinada a elites de quase-especialistas.

Sob o ponto de vista literário, o sentimento de decadência e consequente gosto da evasão para o que Baudelaire designava como «paraísos artificiais», para o mistério, para a encantação hipnótica ou pretensamente mágica ou então para uma beleza pura, fazem escola com os decadentistas *fin-de-siècle* (Huysmans, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Laforgue); os futuristas e dadaístas que precedem e acompanham a Primeira Guerra Mundial (Marinetti, Tzara, Apollinaire) desafiam a estética, a ética e a razão dominantes no século XIX; e o surrealismo, doutrinado por André Breton desde 1924, postula um super-real que se exime às categorias da razão e da percepção sensível, como às de qualquer ética ou estética definíveis.

Às correntes que partem do simbolismo opõem-se, em geral, na literatura, as que continuam o realismo-naturalismo. No entanto, esta oposição nem sempre é nítida. O naturalismo, pela contradição fundamental que o fere (a impossibilidade, inerente à arte, de eliminar o próprio trabalho artístico), pela indeterminação, insuficiência ou unilateralidade do seu critério de concepção e valorização dos *dados reais*, desliza frequentemente, neste ou naquele sentido, conforme os autores e seus meios, para uma metafísica do mistério, passando ao campo oposto. Assim, Tolstoi e Dostoievski, romancistas realistas russos do século XIX, condicionados por uma forte tradição religiosa rural, estão no ponto de partida de vários tipos de romance introspectivo, metafísico ou poético, que no século XX se abeiram, por diversas formas, do modernismo pós-simbolista: Marcel Proust, Gide, Virgínia Woolf, D. H. Lawrence, Thomas Mann, James Joyce, Robert Musil, Hermann Broch, etc.

O realismo crítico recebeu sucessivos estímulos de determinados movimentos sociais. Alguns desses movimentos foram o *trade-unionismo* operário de fins do século XIX, o feminismo, certo radicalismo burguês que em 1906 vencia a Questão Dreyfus em França, a guerra de 1914-18, a revolução soviética de 1917, a crise de 1929, Frentes Populares antifascistas, a guerra civil de Espanha em 1936-39, a concentração, por então realizada em Paris, de escritores refugiados alemães, italianos, etc.

Para melhor situarmos as correntes literárias portuguesas, esbocemos, apesar de todas as dificuldades e inconvenientes inevitáveis, uma provisória periodização das tendências literárias novecentistas já mais ou menos definíveis e que mais têm importado à formação e condicionamento dos nossos próprios gostos nacionais contemporâneos.

I — Entre a esquina do século e a Primeira Grande Guerra, assistimos, por um lado, à presença ainda sensível do naturalismo, e por outro lado ao que, em conjunto, se pode designar como modernismo. Aquele dobra o século na fase gloriosa do teatro nórdico (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Bernard Shaw); traduz-se nos Estados Unidos por libelos dos chamados *muckrakers*, como Upton Sinclair, de que podemos aproximar Dreiser e Jack London; e entre outras manifestações afins, como o *verismo* italiano, as obras de Romain Rolland e Galsworthy, devem destacar-se qualitativamente o início ainda naturalista da carreira de Thomas Mann (*Buddenbrook*, 1901), os contos e peças de Tchekhov e a obra de Gorki. Quanto ao modernismo, é de sublinhar uma certa e importante contradição existente entre o sentido que esta corrente atribui à noção de *moderno* e a noção sensivelmente diversa que a qualificação de *moderno* assume dentro de uma tradição, vinda sobretudo dos séculos XVII e XVIII, e que se liga com uma grande confiança no progresso científico, técnico e social, a

realizar segundo os ditames da simples razão imanentemente humana. Uma das primeiras e mais importantes formulações do *moderno* modernista foi publicada em 1863 por Baudelaire, a propósito da pintura, e sublinha que o aspecto *eterno* da arte é dialecticamente inseparável daquilo que ela tem de *transitório, flutuante, contingente* (poderia, no mesmo espírito, acrescentar-se: *fragmentário*). Baudelaire reage a um assinalável terramoto nos ideais progressistas burgueses: o fracasso da revolução de 1848, o autoritarismo do II Império e a primeira crise económica (a de 1846-47 que abalou a confiança na lei do mercado puramente concorrencial). Em 1888 Ruben Dario designa como *modernista* a literatura hispano-americana de influência pré-simbolista francesa; mais tarde, Virgínia Woolf e D. H. Lawrence datam de 1910 e 1915 o modernismo europeu que representam, em rotura explícita com o objectivismo cientificista ou realista, numa linha de intuição subjectiva que problematiza a percepção comum, ou científica, da realidade, do espaço, do tempo e dos valores consagrados.

Nos modernistas poderíamos detectar diversas evoluções daqueles requintes de decadência consciente e assumida em França e na Inglaterra, como o decadentismo vienense de Hoffmannsthal e Trakl. Já vimos que, com o Ultimato de 1890, a sensibilidade literária portuguesa foi deflectida por um sentimento de catástrofe nacional, embora com significado e ressonância muito diferentes daquele que resultou, por exemplo, em França, da derrota de 1871 e da Comuna. De 1898, ano da derrota espanhola em Cuba perante o poderio norte-americano, costuma datar-se o surto de uma notável geração, a de Unamuno, Baroja, António Machado, Valle-Inclán, Azorín, Ortega y Gasset, que se interroga sobre os destinos e alma dos povos hispânicos, com uma nova sensibilidade, é certo que diferente do decadentismo dos três grandes centros culturais europeus, mas também alheia a um característico realismo social.

Entre os principais autores modernistas que se evidenciam neste período e condicionam a evolução posterior contam-se, na ficção em prosa, André Gide, que, apesar da sua racionalidade clássica de estilo, personifica o individualismo extremo, e Marcel Proust, mestre da finura introspectiva; no teatro, Pirandello, que (como F. Pessoa) põe em causa a unidade psíquica pessoal; na poesia, G. Apollinaire, que faz de cenas parisienses casos e emoções um simples teclado de tons no poema; Valéry, continuador de Mallarmé na arte de desrealizar o real; Rilke, a regressar ao Paraíso Perdido por uma redução poética do visível ao invisível; Yeats, cuja poesia se abeira de uma encantação mágica de tradição popular irlandesa, ou céltica em geral, mas também inspirada em místicas orientais e no simbolismo francês.

II — A meta do realismo social eclipsou-se por 1919-29, salvo na produção soviética (*realismo socialista* inspirado por Gorki em 1934) e em movimentos à parte. Apontemos apenas depoimentos da guerra, como os de Remarque, Barbusse e da chamada *Lost Generation* americana, que mencionaremos adiante; algumas tendências do expressionismo e, depois, da nova objectividade (*Neue Sachlichkeit*, 1925) alemães, donde virá a nascer o teatro épico e anti-ilusionista de Brecht; e casos como o do romancista checo K. Chapek (que premonitoriamente lançou o termo *robot*) e o do norte-americano Sinclair Lewis, em cujo *Babbit*, 1922, se reviu a burguesia americana de entre as duas guerras.

Na ficção em prosa, a tendência então dominante nas literaturas ocidentais é a do introspectivismo, mais ou menos ligado ao intuicionismo e atento às reacções instintivas ou inconscientes (D. H. Lawrence, Virgínia Woolf, Aldous Huxley, Fitzgerald, Sherwood Anderson). Kafka adapta a liberdade imaginativa dos expressionistas a um sentimento de radical absurdo, que terá depois larga recepção. James Joyce revoluciona toda a arte do romance, explorando

as possibilidades extremas do monólogo íntimo, fazendo surgir epifanias transracionais da experiência mais banal ou de associações verbais subconscientes (*Ulysses*, 1922, *Finnegans' Wake*, 1939). Na Espanha, em torno do tricentenário de Góngora, em 1927, há um notável surto de poetas que fundem tendências pós-simbolistas, ou de afinidade surrealista, com o melhor da tradição nacional barroca e folclórica (Lorca, Alberti, Vicente Aleixandre, dos quais Juan Ramón Jimenez foi precursor, e de que se podem aproximar Cernuda, Jorge Guillén e Pedro Salinas). Quanto à poesia de língua inglesa, as influências características vêm do *imagismo* (1912-1917) de Ezra Pound, e de um contraponto entre as frustrações modernas e o sentido do eterno que T. S. Eliot ligará a certa tradição de ironia metafísica (o seiscentista Donne, os oitocentistas Laforgue, francês, e Gerard Manley Hoptkins, inglês). Em França inicia-se, com o primeiro manifesto de André Breton, em 1924, a extensa influência do surrealismo, filosofia em acção (sobretudo literária) do primado dos automatismos inconscientes, o que até certo ponto se pode considerar em sintonia com a psicanálise. O surrealismo tem como precursor o movimento Dada, ou dadaísmo, que se definira em 1916 na Suíça.

III — A grande crise económica que deflagra em 1929, bem como as tensões sociais e políticas a que deu origem, intensificam a problemática social no conjunto das correntes literárias. Uma *Lost Generation*, americana, incluindo o aventuroso mas contido Hemingway, John dos Passos, Faulkner, a que vêm juntar-se Caldwell e Steinbeck, dá expressão literária a diversas e acrescidas tensões sociais americanas; a efémera II República e depois a Guerra Civil de Espanha radicalizam a aliás destroçada geração de poetas de 27, do que vêm a sentir-se efeitos no enraizamento popular e nacional do peruano César Vallejo e sobretudo do chileno Pablo Neruda. Figuras salientes do surrealismo francês, como Tzara, Éluard e Aragon, assumem um papel de vanguarda revolucionária, que se acentua com a Resistência antinazi. Malraux celebriza-se com os seus primeiros romances, de aventura revolucionária (será no pós-guerra ministro de De Gaulle e um penetrante analista de artes plásticas, com algumas afinidades existencialistas). O Brasil, que, com Oliveira Lima e Gilberto Freire, delineara as linhas da sua história social e, desde 1922, com o modernismo, emancipara definitivamente a sua poesia, encaminhando-a num sentido bem mais enraizado que o da portuguesa (e então a culminar em Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murillo Mendes), revela-se depois através do produtivo romance nordestino de Jorge Amado, Lins do Rego e Graciliano Ramos. Na Inglaterra o início dos anos 30 é assinalado por um grupo oxfordiano com ares revolucionários, em que se salienta a poesia discursiva de Auden, um futuro místico. Silone e Morávia, Brecht e Ana Seghers representam, no exílio, o movimento realista dos seus países. Pode, em suma, dizer-se que os grandes nomes das tendências pós-simbolistas ou psicologistas que melhor produzem vêm, em geral, já dos decénios anteriores.

IV — Nos países ocidentais, a seguir à primeira Grande Guerra e a um certo período posterior de reajustamento decorreu, como vimos, um decénio de aparente equilíbrio e prosperidade, o que não obsta a que a literatura dê conta de certo sentimento de *inquietação* (palavra-chave). Mas as aspirações nascidas dos horrores da Segunda Guerra Mundial, e aliás bem diferentes, começaram a ser desmentidas dois ou três anos depois, com o início do período que ficou conhecido como de Guerra Fria. Isso coincide com a tendência, na literatura mais influente, para a atitude de desengano radical, universal repulsa, angústia, sentimento de absurdo ou pesadelo vivente; muitos escritores típicos da época exprimem a negação de qual-

quer saída para fora do abismo humano. O romancista Céline, aliás acusado de colaboracionismo com os nazis, é a expressão mais qualificada de um certo culto da abjecção, que o existencialismo valorizou, e opera a fusão de registos de linguagem, sobretudo invectivadora e carnavalesca, que os decénios seguintes muito apreciariam. Esta atitude de aparência niilista encontrou uma tradição em todos aqueles que tinham visto o homem como um ser condenado a optar, a autodeterminar-se nas trevas, sem razões bastantes, perante contradições insolúveis, em situações sempre únicas e incompreensíveis (Pascal, Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche), e a sua filosofia foi o existencialismo, mais ou menos sentido como doutrina da opção infundamentável, dada a irracionalidade ou inessencialidade dos seres objectivos; ao homem, «o ser que é o que não é, e não é o que é», estaria reservada a instauração do Ser, através da contínua equiparação dos aparentes *objectos* ao Nada que a angústia patenteia (Heidegger, Jaspers). Pela sua própria aderência às situações, às oportunidades e individualidades, a doutrina existencialista dominante tende para a polémica e a figuração literária. Jean-Paul Sartre é, como pensador, romancista e dramaturgo, a sua personalidade dominante dos anos 40 e 50; Camus aproxima-se, entretanto, de uma ficção e de um teatro então interpretados como de absurdismo ou niilismo assumido; Simone de Beauvoir converte-se, pela ficção e pelos seus volumes de memórias, na mais conhecida campeã mundial do feminismo (existencialista).

Extravasando do romance, onde se faz sentir como ideologia dominante até inícios da década de 50, o estado de ânimo colectivo correntemente designado como existencialista irradia da literatura francesa, embora os principais poetas franceses da mesma fase, Éluard, Aragon, F. Ponge, H. Michaux, Saint-John Perse, René Char, estejam longe do doutrinarismo sartriano, e encaminhem em vários sentidos a libertação imaginativa e verbal do surrealismo.

Na poesia inglesa o imediato pós-guerra caracteriza-se pelo signo de uma vaga religiosidade, panteísta ou «apocalíptica», cujas figuras então de proa eram o malogrado Dylan Thomas e Edith Sitwell; a promoção de poetas de inícios de 50 reage todavia, pelo menos em grande parte, com um apelo ao imediato comunicável, à «matter of fact», que sintoniza com a atitude de desengano ideológico geral de George Orwell. A poesia americana, por outro lado, retrai a sua origem e circulação principais aos meios universitários, donde irradia uma escola de crítica («New Criticism», 1941) atenta, em «close reading», à estrutura autónoma das obras, e afim da espanhola de Dâmaso Alonso. Manifestação genericamente anglo-saxónica, pode considerar-se a tendência para formas diversas e heteróclitas de «revival» no sentimento religioso. Fenómeno ocidental genérico do segundo pós-guerra é o culto da juventude anárquica (Françoise Sagan, *Beat Generation* americana de A. Ginsberg e J. Kerouac, os *angry men* ingleses, entre os quais se consagrou o dramaturgo John Osborne).

Mais uma vez as realizações cénicas retardaram sobre as meramente escritas: as manifestações teatrais mais típicas do absurdismo, levadas até ao ponto de pôr em causa, pelo intencional sem-sentido, as próprias convenções tradicionais do teatro, surgem no decénio de 50, com Adamov, Samuel Beckett, antes romancista, Ionesco e H. Pinter, coincidindo, aliás, com a máxima consagração de Bertolt Brecht, que, denunciando como eles a ilusão cénica, faz, contudo, manifesto de um novo realismo baseado na participação activa e crítica do público, e coincidindo com a notoriedade tardia do «teatro da crueldade», radicalmente gestual e corpóreo de A. Artaud. Posteriormente, acentuou-se o contraste entre o teatro fantástico, mágico ou ritualizado (Genet, Obaldia, Arrabal, Grotowski), e o teatro alemão de montagem documental (Peter Weiss, Hochhut), entre outras formas de intervenção ou denúncia (Kateb Yacine,

Living Theatre). Entretanto, e sob o ponto de vista técnico, ao *antiteatro*, e ao como que explosivo antipoema de Michaux, veio corresponder, nos anos 60, uma espécie de anti--romance de escola francesa (Robbe-Grillet, Marcel Butor, Claude Simon, Marguerite Duras), que, por vários processos, renega as linhas estruturais do romance tradicional: intriga definida, tempo irreversível, caracteres consequentes, interacção de pessoas e ambientes. Esta profunda transformação do romance já tinha, aliás, os seus precursores, como, além de vários autores mencionados (sobretudo James Joyce), os austríacos Hermann Broch (1886-1951) e Robert Musil (1880-1942), e virá contribuir para a teoria do *texto* (poético) como desfilada metafórica e metonímica de *significantes* sem significado último ou originário, na perseguição de um desejo que afinal subverte, quer o objecto, quer o sujeito (o psicanalista Lacan, os semiologistas R. Barthes, T. Todorov, J. Kristeva). Na crítica à razão iluminista-naturalista tiveram repercussão importante os pensadores da escola de Francoforte, nomeadamente T. Adorno, E. Fromm, H. Marcuse: sob influência da psicanálise e das decepções dos anos 30 e 40, imprimiram às doutrinas de K. Marx um sentido não-racionalista, delineando uma *estética da negação* que, em oposição ao realismo marxista de G. Lukacs, serviu de justificação a tendências vanguardistas em arte. No extremo da irracionalidade modernista encontra-se a preocupação por uma gnose do mito, assinalável na teoria geral da mitologia da religião de Mircea Eliade, ou a exaltação, por G. Bataille, de uma mística de transgressão sexual, de violência e obsessão da morte.

Um dos aspectos salientes da literatura desta fase é o da dialéctica, por vezes polémica, entre o realismo e o vanguardismo. Opostos entre si por Lukacs e Della Volpe, aproximados por Brecht e L. Goldmann, ou criticado o primeiro em nome do segundo pelo grupo *Tel Quel* (anos 60 e 70), sua relacionação apresenta numerosas facetas e transformações. O inicialmente chamado *anti-romance* (e depois *novo romance*), cuja área de maior desenvolvimento coincide em geral com os países europeus continentais do Ocidente mais evoluídos, pretende desalojar o realismo individualizante balzaquiano, o qual, segundo Goldmann, estaria condicionado por uma sociedade de concorrência, e portanto se teria desactualizado numa sociedade neocapitalista, caracterizada pelo monopólio de Estado. Nos países de língua inglesa, porém, a tradição permanece mais inquebrantável. O realismo soviético atravessa desde os anos 50 uma evolução sobretudo teórica que prepara uma compreensão mais aberta, quer das inovações do Ocidente, quer da própria e notável tradição de crítica e semiológica dos «formalistas» dos anos 20 e de M. Bakhtine (I. Lotman e a chamada Escola de Tartu). No Brasil tem-se verificado um algo anárquico abrir em leque de tendências efémeras, como as da poesia *concretista* (1952), agarrada às próprias possibilidades da sua materialização gráfica, mas as realizações mais notáveis do pós-guerra, embora integrem todo o experimentalismo concepcional e até linguístico, empenham-se em opostas formas de desvendamento do insólito costumeiro (João Guimarães Rosa, Clarice Linspector na ficção em prosa, João Cabral de Melo Neto na poesia, por exemplo). O realismo social é, entre cerca de 1946 e 1970, o rumo preferido da poesia e da prosa espanholas na fase de desagregação do fascismo franquista, e combina-se nesta última com a tradição picaresca nacional (Gabriel Celaya, Blas de Otero; Camilo Cela, Zunzenegui), mas segue-se nos anos 60 e 70 uma reacção em sentido vanguardista experimental, a que adere Juan Goitysolo, a partir desse realismo; por fins dos anos 80, o romance de narrativa enredada e algo lúdica e um certo eclectismo pós-modernista estão na base de grandes êxitos editoriais, como os de Antonio Muñoz Molino (*Un Invierno en Lisboa*, 1986) e sobretudo Luis Landera (*Juegos de la Edad Tardía*, 1990). Fenómeno a assinalar é

também a expansão editorial e a qualificação das literaturas de línguas catalã e galega. A ficção neo-realista italiana posterior à guerra (Vittorini, Moravia, Carlo Levi), como acontece com o cinema correspondente, aproxima-se do pós-modernismo. Fenómeno semelhante se verifica com o chamado Grupo 47 na Alemanha (H. Böll, G. Grass, H. M. Enzensberger). A área geográfica de melhor produtividade na ficção em prosa, em termos inovadores de realismo social, e, em certos casos, ao mesmo tempo transfigurador, ou *mágico*, foi nos anos 60-70 a América Latina: Alejo Carpentier, García Marquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, entre outros.

V — O termo *pós-modernismo*, numa certa afinidade com *pós-estruturalismo*, e, mais indirectamente, relacionável com a concepção de sociedade pós-industrial (A. Touraine, 1969, D. Bell, 1973), designa um conjunto de tendências que já pelos anos 60 eram assim nomeadas nos Estados Unidos, e como tais chamadas em França e Itália desde finais dos anos 70, embora seja possível encontrar-lhes precursores desde os últimos anos do séc. XIX e sobretudo desde cerca de 1940. Num âmbito mais amplo, o alvo de contestação ou, antes, de rejeição expresso pelo prefixo «pós-» é uma certa tradição de modernidade, ou de expectativa optimista em volta do «novo», que se acentuara desde o Renascimento, as seiscentistas Querelas dos Antigos e Modernos (mormente em França, 1688), culminando com a confiança na Razão e suas Luzes em sucessivos ideais de emancipação ou de progresso humano. Sob este aspecto, certas manifestações pós-modernistas têm já antecedentes na reabilitação romântica alemã do Mito contra a Razão iluminista (Schiller, F. Schlegel), no esteticismo das correntes decadentes-simbolistas, no intuicionismo de Bergson ou no cepticismo de alguns seus contemporâneos, e mais obviamente no «niilismo» anti-racionalista, anti-humanitarista e amoralista com que Nietzsche, cerca de 1880, apregoou uma simples e super-humana vontade de *poder*, opondo às fundamentações lógico-científicas a simples retórica da metáfora, concebida como criadora livre de valores. Mais complexas são as relações do pós-modernismo com o modernismo, que, conforme circunstâncias nacionais e as muitas variações inerentes ao espectro estético e doutrinário pós-modernista, ora aparece datável de fins do séc. XIX, ora de 1910 (em Portugal, de 1915). De qualquer modo, Mallarmé, James Joyce, R. Musil contam-se entre os modernistas mais frequentemente tidos ainda como exemplares. É particularmente sensível o magistério de M. Heidegger, que desde 1927 elabora uma crítica mais radical do que a da Escola de Francoforte (Horkheimer, Adorno, 1947) à «razão (meramente) instrumental» ou científico-técnica do progresso (capitalista) das Luzes, pois Heidegger desqualifica toda uma tradição «metafísica» vinda da filosofia grega clássica, a qual assentaria na mera racionalidade da manipulação de «objectos» por um correlativo e fixista «sujeito» humano racional, e procura abrir espaço para uma atitude meramente hermenêutica (interpretativa) da simples «fenomenologia» do existir (humano) *para a morte* e sempre acareado com o Nada. Mais tarde (desde 1957) Heidegger apoia-se na hermenêutica de textos poéticos, os quais conteriam evidências fundadoras ou desvendadoras do *Ser*, «metafisicamente» esquecido pela possessiva razão tecnológica — evidências todavia inerentes a um «aberto» que é sempre epocal e indissolúvel da própria linguagem. Já desde os anos 50 sensivelmente influente na literatura de temática «existencial», Heidegger corrobora no pós-modernismo uma ecléctica receptividade a diversas e desencontradas revelações do Ser, disseminadas através da secular errância da metafísica e da arte, sobretudo poética.

Esta valorização da hermenêutica, nomeadamente perante a arte e as ciências humanas, em oposição (pelo menos limitativa) à metodologia científica, conta entre os seus protagonis-

Living Theatre). Entretanto, e sob o ponto de vista técnico, ao *antiteatro*, e ao como que explosivo antipoema de Michaux, veio corresponder, nos anos 60, uma espécie de anti-romance de escola francesa (Robbe-Grillet, Marcel Butor, Claude Simon, Marguerite Duras), que, por vários processos, renega as linhas estruturais do romance tradicional: intriga definida, tempo irreversível, caracteres consequentes, interacção de pessoas e ambientes. Esta profunda transformação do romance já tinha, aliás, os seus precursores, como, além de vários autores mencionados (sobretudo James Joyce), os austríacos Hermann Broch (1886-1951) e Robert Musil (1880-1942), e virá contribuir para a teoria do *texto* (poético) como desfilada metafórica e metonímica de *significantes* sem significado último ou originário, na perseguição de um desejo que afinal subverte, quer o objecto, quer o sujeito (o psicanalista Lacan, os semiologistas R. Barthes, T. Todorov, J. Kristeva). Na crítica à razão iluminista-naturalista tiveram repercussão importante os pensadores da escola de Francoforte, nomeadamente T. Adorno, E. Fromm, H. Marcuse: sob influência da psicanálise e das decepções dos anos 30 e 40, imprimiram às doutrinas de K. Marx um sentido não-racionalista, delineando uma *estética da negação* que, em oposição ao realismo marxista de G. Lukacs, serviu de justificação a tendências vanguardistas em arte. No extremo da irracionalidade modernista encontra-se a preocupação por uma gnose do mito, assinalável na teoria geral da mitologia da religião de Mircea Eliade, ou a exaltação, por G. Bataille, de uma mística de transgressão sexual, de violência e obsessão da morte.

Um dos aspectos salientes da literatura desta fase é o da dialéctica, por vezes polémica, entre o realismo e o vanguardismo. Opostos entre si por Lukacs e Della Volpe, aproximados por Brecht e L. Goldmann, ou criticado o primeiro em nome do segundo pelo grupo *Tel Quel* (anos 60 e 70), sua relacionação apresenta numerosas facetas e transformações. O inicialmente chamado *anti-romance* (e depois *novo romance*), cuja área de maior desenvolvimento coincide em geral com os países europeus continentais do Ocidente mais evoluídos, pretende desalojar o realismo individualizante balzaquiano, o qual, segundo Goldmann, estaria condicionado por uma sociedade de concorrência, e portanto se teria desactualizado numa sociedade neocapitalista, caracterizada pelo monopólio de Estado. Nos países de língua inglesa, porém, a tradição permanece mais inquebrantável. O realismo soviético atravessa desde os anos 50 uma evolução sobretudo teórica que prepara uma compreensão mais aberta, quer das inovações do Ocidente, quer da própria e notável tradição de crítica e semiológica dos «formalistas» dos anos 20 e de M. Bakhtine (I. Lotman e a chamada Escola de Tartu). No Brasil tem-se verificado um algo anárquico abrir em leque de tendências efémeras, como as da poesia *concretista* (1952), agarrada às próprias possibilidades da sua materialização gráfica, mas as realizações mais notáveis do pós-guerra, embora integrem todo o experimentalismo concepcional e até linguístico, empenham-se em opostas formas de desvendamento do insólito costumeiro (João Guimarães Rosa, Clarice Linspector na ficção em prosa, João Cabral de Melo Neto na poesia, por exemplo). O realismo social é, entre cerca de 1946 e 1970, o rumo preferido da poesia e da prosa espanholas na fase de desagregação do fascismo franquista, e combina-se nesta última com a tradição picaresca nacional (Gabriel Celaya, Blas de Otero; Camilo Cela, Zunzenegui), mas segue-se nos anos 60 e 70 uma reacção em sentido vanguardista experimental, a que adere Juan Goitysolo, a partir desse realismo; por fins dos anos 80, o romance de narrativa enredada e algo lúdica e um certo eclectismo pós-modernista estão na base de grandes êxitos editoriais, como os de Antonio Muñoz Molino (*Un Invierno en Lisboa*, 1986) e sobretudo Luis Landera (*Juegos de la Edad Tardía*, 1990). Fenómeno a assinalar é

também a expansão editorial e a qualificação das literaturas de línguas catalã e galega. A ficção neo-realista italiana posterior à guerra (Vittorini, Moravia, Carlo Levi), como acontece com o cinema correspondente, aproxima-se do pós-modernismo. Fenómeno semelhante se verifica com o chamado Grupo 47 na Alemanha (H. Böll, G. Grass, H. M. Enzensberger). A área geográfica de melhor produtividade na ficção em prosa, em termos inovadores de realismo social, e, em certos casos, ao mesmo tempo transfigurador, ou *mágico*, foi nos anos 60-70 a América Latina: Alejo Carpentier, García Marquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, entre outros.

V — O termo *pós-modernismo*, numa certa afinidade com *pós-estruturalismo*, e, mais indirectamente, relacionável com a concepção de sociedade pós-industrial (A. Touraine, 1969, D. Bell, 1973), designa um conjunto de tendências que já pelos anos 60 eram assim nomeadas nos Estados Unidos, e como tais chamadas em França e Itália desde finais dos anos 70, embora seja possível encontrar-lhes precursores desde os últimos anos do séc. XIX e sobretudo desde cerca de 1940. Num âmbito mais amplo, o alvo de contestação ou, antes, de rejeição expresso pelo prefixo «pós-» é uma certa tradição de modernidade, ou de expectativa optimista em volta do «novo», que se acentuara desde o Renascimento, as seiscentistas Querelas dos Antigos e Modernos (mormente em França, 1688), culminando com a confiança na Razão e suas Luzes em sucessivos ideais de emancipação ou de progresso humano. Sob este aspecto, certas manifestações pós-modernistas têm já antecedentes na reabilitação romântica alemã do Mito contra a Razão iluminista (Schiller, F. Schlegel), no esteticismo das correntes decadentes-simbolistas, no intuicionismo de Bergson ou no cepticismo de alguns seus contemporâneos, e mais obviamente no «niilismo» anti-racionalista, anti-humanitarista e amoralista com que Nietzsche, cerca de 1880, apregoou uma simples e super-humana vontade de *poder*, opondo às fundamentações lógico-científicas a simples retórica da metáfora, concebida como criadora livre de valores. Mais complexas são as relações do pós-modernismo com o modernismo, que, conforme circunstâncias nacionais e as muitas variações inerentes ao espectro estético e doutrinário pós-modernista, ora aparece datável de fins do séc. XIX, ora de 1910 (em Portugal, de 1915). De qualquer modo, Mallarmé, James Joyce, R. Musil contam-se entre os modernistas mais frequentemente tidos ainda como exemplares. É particularmente sensível o magistério de M. Heidegger, que desde 1927 elabora uma crítica mais radical do que a da Escola de Francoforte (Horkheimer, Adorno, 1947) à «razão (meramente) instrumental» ou científico-técnica do progresso (capitalista) das Luzes, pois Heidegger desqualifica toda uma tradição «metafísica» vinda da filosofia grega clássica, a qual assentaria na mera racionalidade da manipulação de «objectos» por um correlativo e fixista «sujeito» humano racional, e procura abrir espaço para uma atitude meramente hermenêutica (interpretativa) da simples «fenomenologia» do existir (humano) *para a morte* e sempre acareado com o Nada. Mais tarde (desde 1957) Heidegger apoia-se na hermenêutica de textos poéticos, os quais conteriam evidências fundadoras ou desvendadoras do *Ser*, «metafisicamente» esquecido pela possessiva razão tecnológica — evidências todavia inerentes a um «aberto» que é sempre epocal e indissolúvel da própria linguagem. Já desde os anos 50 sensivelmente influente na literatura de temática «existencial», Heidegger corrobora no pós-modernismo uma ecléctica receptividade a diversas e desencontradas revelações do Ser, disseminadas através da secular errância da metafísica e da arte, sobretudo poética.

Esta valorização da hermenêutica, nomeadamente perante a arte e as ciências humanas, em oposição (pelo menos limitativa) à metodologia científica, conta entre os seus protagonis-

tas H. G. Gadamer (1960) e Paul Ricœur (desde 1965). Outros motivos heideggerianos são sensíveis no pós-estruturalismo francês, que depois da sublevação estudantil parisiense de Maio de 1968 deixa de interessar-se pela anterior busca de uma síntese estruturalista-marxista-psicanalítica. O R. Barthes dos anos 70 e 80 caracteriza-se por um hedonismo lúdico perante a entidade mais em foco na semiologia francesa (e outra), a entidade *texto*, sempre a fazer-se ou refazer-se numa dinâmica intertextual infinita (J. Kristeva e revista *Tel Quel* dos anos 60-70) e afasta-se da sua aparente racionalidade linguística-semiológico-estruturalista anterior. M. Foucault, principal teorizador pós-nietzschiano (ao lado do marxista-estruturalista L. Althusser) da «morte do homem» como conceito-chave, da história sem «sujeito», da descontinuidade «arqueológica» dos saberes, e atento à «genealogia» nas formas de repressão burguesa, evolui para uma «microfísica» do *poder* que fluidifica toda a conflitualidade social da análise marxista, e acaba por preocupar-se com a génese esteticista-sexual da *subjectivação* a partir da Grécia clássica (1984). J. Derrida torna-se (sobretudo em França e nos Estados Unidos) a figura central do *desconstrucionismo*, isto é, de um comentário fundamentalmente retórico, que detecta metáforas despercebidas, que tanto incide sobre textos literários como sobre textos filosóficos, e que radicaliza a crítica heideggeriana à «metafísica» ocidental: essa metafísica basear-se-ia na ilusão da existência de qualquer *sentido* que esteja imediatamente presente aos textos, os quais afinal nunca passariam de construções sempre indecidíveis, pois o respectivo jogo interno, constituído por meras diferenças, postula sempre uma ulterior e *diferida* interpretação-desconstrução, mediante uma análise fundamentalmente *textual* (e não lógica), que escaparia a qualquer metodologia (1967, 1972). Já nos anos 60 M. Blanchot preconizara uma abordagem tendente à desconstrução e à revelação das *aporias* e pontos cegos dos textos literários.

Em termos doutrinários gerais, o pós-modernismo é céptico em relação a qualquer «metanarrativa», ou narrativa englobante de um projecto de progresso humano (F. Lyotard, 1979), projecto que já K. Löwit (1949) considerava simples «secularização» do mito judaico-cristão da Salvação; descrê da cientificidade de tradição positivista, enfatizando a *incomensurabilidade* entre paradigmas científicos (T. Kuhn, anos 70 e 80), as margens de indeterminação causal e previsibilidade (*teoria das catástrofes* de R. Thom, 1977; I. Prigogine e I. Stengers, 1979); desvaloriza as teorias de formalização matemática ou de metodologia da prova científica, tornando-se proverbial (aliás, também, em termos de estruturação estética) o aforismo «anarquista» de P. K. Feyerabend (1975): *anything goes* (tudo serve). Isso legitima a astrologia em moda, a medicina «popular» ou exótica, os saberes locais e empíricos. Ao método matematizado e experimental clássico (ainda tecnologicamente tão produtivo) prefere-se a estratégia circunstancial, a intuição ou compreensão hermenêutica, a racionalidade «micrológica», o «pensamento (modestamente) débil, ou fraco» (G. Vattimo, 1985), os consensos limitados e práticos, as lutas, ou resistências, simplesmente transversais, e não socialmente frontais, as opiniões ligadas a formações étnicas ou regionais, a experiência específica e não generalizável. Há também um *pós-feminismo* que revê as reivindicações pelas quais muitas mulheres lutaram «na época moderna». Uma tendência influente, a de R. Rorty (1981), insere-se na tradição pragmatista americana, valoriza sobretudo o funcionamento prático dos enunciados e a capacidade dialogal de manter relações de comunicação, mesmo quando inconclusivas. Dois conhecidos filósofos alemães, J. Habermas (1981) e L. O. Apel (1976), defendem a continuidade do ainda inacabado projecto moderno da Aufklärung, ou época das Luzes, mas não com argumentos epistemológicos, ou da teoria do conhecimento, e sim à base

das regras inerentes à simples *razão comunicativa* que a investigação linguística pusera em relevo desde J. Austin e Searle, nos anos de 50-60. Enquanto outro também influente pensador alemão, H. Blumenberg (1979), opõe à concepção romântica, que é também modernista e pós-modernista, do mito como entidade pré- ou transracional (E. Cassirer, 1925, M. Eliade, anos 50-60) uma concepção diferente: o mito *reocupa*, de modos historicamente sempre mudáveis, um certo lugar em articulação com o *logos*, ou racionalidade, ora suscitando novas interpretações, ora, e crescentemente, disseminando-se sob a forma de metáforas correntes e até despercebidas, e propõe por isso pesquisas *metaforológicas*.

Do ponto de vista mais especificamente estético e literário, o pós-modernismo apresenta características variadas e que variamente se opõem, ou não, ao modernismo: o revivalismo (ou reciclagem) de antigos estilos, com efeitos de amálgama ou hibridação, desde a frequência da citação, do *pastiche* ou de uma paródia não necessariamente depreciativa, até ao *dialogismo* (Bakhtine, traduções francesas dos anos 70) entre diversos registos de fala, e à combinação dos diversos «jogos de linguagem» (conceito de L. Wittgenstein). Na arquitectura, que tanto contribuiu para a sensibilidade pós-modernista, nomeadamente nos Estados Unidos e na Itália dos anos 70 e 80, reage-se contra a racionalidade funcional, fundem-se, compositamente, estilos históricos e (como no Barroco) dissimulam-se as estruturas básicas. Eis outras manifestações mais ou menos ligadas ao pós-modernismo: o *palimpsesto*, ou sobreposição de interpretações possíveis; a contaminação intencional e não hierarquizada entre a arte exigente e feições *pop*, *kitsch* ou estandardizadas da «indústria cultural»; o apreço neomaneirista, ou neobarroco, pela subtileza, pela vaguidade ou ambiguidade, pela complexidade; o labirinto (Jorge Luís Borges, entre outros), os nós inextricáveis de figuras ou enredos (comparações místicas de Escher); a organização em «rizoma» (metáfora de G. Deleuze e F. Guattari, para designar qualquer rede de relações insusceptível de precisa racionalidade); o interesse (aliás comum a matemáticos e a artistas) em focar e analisar as transições entre a ordem e o caos.

Assim como o jornalismo, incluindo o folhetim de ficção ou comentário, afectou a sensibilidade romântica, é também bem sensível na evolução actual da estética geral, ou literária, o impacto das técnicas audiovisuais e de formas do lazer dos últimos tempos: os «efeitos especiais» dos *videoclips*, de certos *spots* publicitários e da ficção científica, por vezes computadorizados segundo normas da recente geometria *fractal* (B. Mandelbrat, 1984). A própria percepção sensível agudiza-se nas gerações mais novas: elas habituam-se à apreensão simultânea ou imediata de imagens díspares e anteriormente inapreensíveis (dentro da escala dimensional, da velocidade, da distância, do grau de complexidade que há poucos decénios se considerariam normais). Por outro lado, quer essa experiência intensificada e plurifacetada, quer a consciência hoje acrescida acerca dos *cordelinhos* narrativos ou retóricos das convenções semiológicas (e particularmente narratológicas ou linguísticas) a que a arte e a literatura despercebidamente obedeciam — propiciam a elaboração de estruturas mais complexas ou sofisticadas, nas quais as mais antigas se subsumem. Romances de êxito como *O Nome da Rosa*, 1981, do aliás conhecido semiologista da narrativa Umberto Eco, e *Dulluth*, 1984, de Gore Vidal, supõem um leitor capaz de se aperceber do enlace e da ironia que, nessas obras, contaminam géneros narrativos muito diversos, conhecimentos heterogéneos colhidos numa certa informação enciclopédica, personagens ou situações típicas de outras ficções mais ou menos consagradas; referências destinadas a lograr o leitor ou a obter um seu largo complemento (ou cumplicidade) de imaginação, ou a fazê-lo aceitar uma atitude de dúvida radical, se não mesmo de impressão desrealizadora em relação a qualquer

realidade plausível. Por vezes (é o caso do mencionado romance de U. Eco e de certos filmes ou obras plásticas) a multiplicidade de pistas interpretativas (e judicativas) acomoda-se a uma grande diversidade de públicos, como a diversos graus, ou critérios, de exigência, fenómeno aliás já preludiado por obras-primas românticas de comunicativa aparência folhetinesca ou melodramática (Balzac, entre nós Garrett ou Camilo Castelo Branco). De resto, a rápida mutação de gostos e interesses culturais induzida pelos *mass media* induz uma valorização positiva da moda e da já referida contaminação não hierarquizada quanto a níveis de exigência dantes separados.

Certos comentaristas aproximam o pós-modernismo de uma transformação das sociedades tecnologicamente mais evoluídas, já bem evidente por início dos anos 70, se não antes: desaparição do equilíbrio entre a produção localmente concentrada e em série (iniciada em 1913 por H. Ford) e o Estado-Providência institucionalizado a seguir à Segunda Guerra Mundial, o que proporcionou quase três decénios de prosperidade ocidental sem crise grave; dispersão e parcelamento geográficos, «flexibilização» ou precarização do trabalho, tendência para a individualização e hierarquização do contrato; transição da produção altamente concentrada de *escala* para a produção diferenciada, especializada, com grande aceleração das inovações (e o mínimo possível de *stocks*); papel cada vez mais importante do sector de serviços, e da informação, que invade ou tende a controlar, directa ou indirectamente, toda uma gama larga de «indústrias culturais» (televisão, vídeo e outras gravações, turismo, adereços, *design*, alta costura, obras de arte, ou automóveis, valorizados como simples imagens, ou simulacros, de prestígio); distanciação crescente entre os centros de decisão financeira e a localização, cada vez mais instável, do trabalho — donde sentimentos dominantes de desregulação, de desrealização, de justaposição ou colagem de estilos (ou mundos aparentes); o aliciamento (tipicamente televisivo) de múltiplas e transientes formas de *nostalgia* local ou temporal, mimética ou fantasista.

Condições portuguesas (1890-1974)

O Ultimato e a crise financeira e económica de 1890-91 balizam uma sensível transformação na vida portuguesa, cujos prenúncios e efeitos se distinguem facilmente na actividade literária. Sob o ponto de vista político, o fracasso da primeira insurreição republicana (1891-10-31) não impede o esfacelamento dos dois principais partidos até então rotativos, o Regenerador e o Progressista, e a degradação do regime monárquico constitucional em ditaduras virtuais ou declaradas, como as duas de João Franco, tendo como consequência nova fase de agitação em 1907/08, que culmina no regicídio. Dois anos depois proclama-se a República. A sua propaganda mostra que os dirigentes políticos da pequena burguesia comercial e industrial, bem como o artesanato e as camadas operárias das manchas industriais (já a adensar-se em torno das duas principais cidades, à base da indústria têxtil e das de transformação das matérias-primas agrícolas) eram também sensíveis à tutelagem do capital bancário, cuja influência se tornara muito notória. No entanto, a mudança de regime não acarretou alterações profundas, nem nas estruturas económicas e sociais, nem nas tendências ideológicas e estéticas.

Com efeito, a época do Fontismo, isto é, do desenvolvimento das linhas de comunicação, sobretudo de construção da rede ferroviária, decisivamente unificadora do mercado interno, esgotara as suas possibilidades de fomento da produção agrícola, que a estrutura da propriedade e do crédito, o baixo nível de consciência política mal permitiam arrancar a instrumentos e processos ainda rotineiros. A partir de 1870 Portugal deixa de se remediar como produtor agrícola e pecuário complementarmente subordinado à indústria britânica, e avoluma-se muito a emigração dos camponeses pobres. Mas uma crise brasileira relacionada com a abolição tardia da escravatura e a proclamação da República, 1888-89, diminuíra a importância das entradas de divisas possibilitadas por essa enorme corrente emigratória. A corrida à colonização da África e da Ásia, que constitui uma das características do capitalismo imperialista no último quartel do séc. XIX, determinou nos últimos decénios da Monarquia uma política de exploração sertaneja, ocupação militar e exploração económica africanas, esta última através, em grande parte, de companhias majestáticas estrangeiras. A República rematou e consolidou tal política, e para a queda da Monarquia muito contribuíram, aliás, os reveses parciais da diplomacia monárquica nesse domínio (Questão de Lourenço Marques; Conferência de Berlim; Ultimato). A influência desta evolução é já, bem vimos, bastante sensível na fase final da chamada *Geração de 70*, e faz surgir na literatura (em oposição a ideias bem conhecidas de Herculano e Antero de Quental, por exemplo) uma corrente nacionalista-colonialista, dentro da qual se não distinguem monárquicos ou republicanos, e mais tarde integralistas (embora estes, inicialmente, de tendência agrária e antiexpansionistas) e, por outro lado, positivistas ou laicistas; podemo-la distinguir claramente no primeiro plano desde pouco antes do Ultimato até ao segundo quartel do séc. XX.

Tal rumo acarretou a participação de Portugal na guerra de 1914-18, o que agravou as dificuldades do novo regime e o incidentou de golpes militares, pondo-o também perante problemas financeiros, económicos e sociais de amplitude antes desconhecida. Duas séries de movimentos reivindicativos operários, em fins de 1910 e inícios de 1919, são coroadas por várias leis populares, como a do inquilinato e a das 8 horas de trabalho. Entretanto, e embora a ritmo lento em comparação com as transformações em curso nos países capitalistas evoluídos, contínua a acentuar-se o predomínio demográfico das cidades litorais e a concentração e importância económica relativa do sector industrial (conservas de peixe, adubos químicos, moagem, cimento, metalomecânica). A correspondente acumulação do capital, de que nesta fase participaram ainda certos estratos da média burguesia, deve-se ao acréscimo da taxa de lucro obtida através do manejo de uma enorme inflação e de medidas repressivas que cedo descontentaram o operariado, embora ele houvesse participado na revolução republicana e, por via dela, tivesse conquistado o direito à greve e uma mais ampla organização sindical.

O regime republicano parlamentar acabou por ceder perante as tensões políticas e sociais criadas; em 1926 instaura-se uma ditadura militar, e a partir de 1933 institucionaliza-se um Estado de moldes autoritários. Os acontecimentos internacionais de maior repercussão na vida portuguesa são, no decénio de 1930, a crise económica desencadeada em 1929 e vicissitudes, como a nazificação da Alemanha e a Guerra Civil de Espanha, através das quais se prepara a guerra de 1939-45. Internamente, acentuam-se as tendências económicas, sociais e demográficas, já vindas de trás, nomeadamente a concentração e centralização capitalistas. Aumenta consideravelmente a fusão e organização capitalista das indústrias químicas, metalúrgicas e dos transportes, e, depois da guerra de 1939-45, as da refinação e derivados do petróleo, a hidroeléctrica e a siderúrgica. Os investimentos coloniais crescem também consi-

deravelmente, desde então. A evolução geral de toda a época que estamos considerando pode resumir-se pelas percentagens da população que se dedica aos trabalhos rurais e aos industriais: em 1890, 61,1% e 18,4%, respectivamente; em 1960, os números correspondentes são de 47% e 27% — sendo de notar, por outro lado, que quanto à origem do produto interior, em 1961, se verificavam as seguintes percentagens: agricultura, silvicultura e pesca 24,4%; indústria e construção 41,3%; serviços 34%. Cerca da quarta parte da população estava já por então concentrada em Lisboa, Porto e concelhos limítrofes, verificando-se uma concentração financeira e latifundiária fora de correspondência com o relativo atraso dos meios de produção (o número de patrões rurais, fabris e comerciais diminuiu para menos de 1/3 entre 1950 e 1970).

Quer no plano económico-social, quer no da ideologia dominante, o Estado corporativo limitou-se a levar ao extremo certas tendências da República democrática liberal: a concentração do capital à custa de assalariados e rendeiros, o mito da regeneração pelas virtudes agrárias provincianas, e de um nacionalismo passadista que se projectava em novo ciclo de expansão colonial. No entanto, a partir da Segunda Guerra Mundial, este ideário, literariamente dominante até cerca de 1930, já visivelmente em crise ao longo das correntes modernistas, e frontalmente criticado pelo neo-realismo de 40, que corresponde à emergência do marxismo entre uma faixa do proletariado fabril (e mesmo rural, no Alentejo), tende para uma ideologia desenvolvimentista e tecnocrática, face à cada vez mais flagrante evidência do atraso económico, técnico e cultural do país, à intensificação em escala inédita da emigração (c. 1 milhão e 500 mil entre 1956 e 1974), e ao beco sem saída de um colonialismo de tipo oitocentista, insustentável a prazo e universalmente condenado.

O movimento de 25 de Abril de 1974 desencadeia-se numa altura em que se perspectiva uma das mais graves crises da história nacional, e em coincidência com mais uma crise do capitalismo mundial. A degradação da razão de troca no comércio externo (depreciação dos artigos exportados em relação aos importados), a estagnação de certo surto industrial de inícios dos anos 60, o enfraquecimento absoluto do sector agrícola, acarretando a redução de entre 1/6 e 1/4 da população de certos distritos interiores e a diminuição demográfica entre 1960 e 1970, a acentuação das assimetrias de desenvolvimento regional, a acentuação da dependência económica ou tecnológica e da inflação (c. 30% no último ano do anterior regime) ressaltam sobre o plano de fundo das guerras coloniais, mantidas através de dependências diplomáticas e de cedências a transnacionais, e com o perfilar-se de uma grande catástrofe a maior ou menor prazo. Mas as transformações mais radicais (descolonização, nacionalização dos monopólios nacionais, reforma agrária, forte dinamismo sindical, intervenções estatais em empresas mais ou menos abandonadas) não chegam até à instauração da economia socialista que se advogou em 1975, e cedem lugar à recuperação económico-social capitalista, que prevê a plena integração concorrencial no Mercado Comum Europeu.

Do ponto de vista cultural, o 25 de Abril vem encontrar uma crise do ensino público, com um irreprimível aumento da escolarização, todavia socialmente discriminada e não orientada para as necessidades de um aumento da produtividade económica conexo a uma democratização real; uma investigação científica e técnica em geral de baixo nível e descoordenada; um acentuado divórcio entre certas vanguardas doutrinárias e estéticas influenciadas pelos países capitalistas ocidentais (sobretudo, como é tradicional, da França) e uma opinião pública rapidamente politicizada mas apenas a nível da intervenção imediata. Daí resulta, no campo estritamente estético, uma rápida e em parte transitória expansão, aliás mundial, de

formas novas de comunicação pelos *mass media*, como a reportagem, o debate colectivo, a *canção livre*, o teatro popular, o festival multiforme, o cartaz, a pintura mural, banda desenhada, autocolantes, mas só muito lentamente parece abrir caminho uma produção literária com aspectos inovadores ou um espaço livre de simples aculturações teoréticas e estéticas, graças a uma actualizada apreensão da especificidade das condições portuguesas, históricas ou actuais, embora inevitável e desejavelmente inserido no intenso intercâmbio e na rápida transformação mundiais.

É particularmente sensível na cultura portuguesa uma certa perplexidade de projecto nacional. Falhou a última pretensão (c. 1945-1974) de um espaço económico relativamente autárquico, assente nas colónias e na directa repressão salarial. Passou a situação pré-revolucionária de 1974-1975. Decorre o processo de inserção do país num largo bloco de redes económicas transnacionais, a da UE, onde, à partida, assentará basicamente em sectores de baixo salário e baixa produtividade, sem dispor, nem da capacidade autodeterminativa de um dinâmico sector público, nem de significativas concentrações comparáveis às de antes de 1975, que apenas, provavelmente, se poderão reconstituir numa situação de dependência estrangeira. Não admira que na literatura portuguesa contemporânea predominem uma atitude de retrospecção ou perplexidade e tentações epigonais de adaptação a uma consciência de periferia «europeia». No mercado do livro, a produção nacional tem-se defendido talvez melhor nos últimos anos graças a uma máquina promocional sem precedentes, mas claramente vedetista, em que se salientam numerosos prémios de certo vulto e uma intensa publicidade, sobretudo ligada ao auge do periodismo semanário, com a notoriedade rápida de alguns nomes e o não menos rápido esquecimento de gerações anteriores. Em âmbito internacional, a literatura portuguesa beneficiou de um relativo interesse, em parte ligado a uma tardia voga de Fernando Pessoa (aliás sob certos aspectos já tão pós-moderno), mas o processo de unificação económica e inevitavelmente outra, inclusivamente cultural, de um largo espaço europeu plurilingue vai sujeitar autores e editores a uma difícil concorrência. A existência de sete países lusófonos com eixo no Atlântico Sul e constituindo demograficamente o sexto domínio linguístico da Terra constitui uma potencialidade cultural cuja importância futura depende da resolução de sérios problemas económico-sociais e outros.

Bibliografia

Parte histórica geral:

- Crouzet, Maurice: *L'Epoque Contemporaine, Histoire Générale des Civilisations*, t. VII, P. U. F., Paris, 1954, Pacaut, Marcel/Bouju, Paul: *O Mundo Contemporâneo (1945-75)*, trad. port., ed. Estampa, Lisboa.

Evolução estética: Dionísio, Mário. *A Paleta e o Mundo*, 2 vols. 1956-62; *Debate sobre a Arte Contemporânea*, vol. dos Encontros Internacionais de Genebra, trad. port., 1963.

Evolução literária: além das histórias das literaturas nacionais que se indicarão no final deste livro, ver:

- Raymond, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*, 2.ª ed., Paris, 1952.
- Cohen, J. M. *Poetry of this Age* (1908-1958), Londres, 1960.
- *Histoire des Littératures*, t. II, *Encyclopédie de la Pléiade*, 1956.
- Friedrich, Hugo: *Estrutura de la Poesia Moderna*, trad. castelhana, Barcelona, 1959, trad. port. *Duas Cidades*, São Paulo, 1973.
- Lukacs, G. *O significado actual do realismo crítico*, trad. portuguesa, 1964
- Bowra, C. M. *The Heritage of Symbolism*.
- Rousseaux, A. *Littérature du XXe siècle* (5 vols.), Paris, 1948.
- Picon, Gaeton: *Panorama de la Nouvelle Littérature Française*, 2.ª ed., 1960, Paris (contém antologia; na mesma col. encontram-se vols. de *panorama* sobre as literaturas contemporâneas alemã, espanhola, italiana, inglesa, americana e russa).
- *La Poésie Française: Panorama Critique*, 2 vols. (*De Rimbaud au Surréalisme, Nouveaux Poètes Français*), col. Melior, Paris, 1959
- Richard, Jean-Pierre: *Onze Etudes sur la Poésie Moderne*, Seul, 1967; H. Nadeau, *Histoire du Surrealisme*, Paris, 1945.
- Durozi, Gérard/Lecherbonnier, Bernard: *O Surrealismo*, trad. port., Coimbra, 1976.
- Goldmann, Lucien. *Pour une Sociologie du Roman*, Paris, 1964.
- Eco, Umberto. *L'Oeuvre Ouverte*, trad. fr., Paris, 1965 (orig. it. 1962); *Os Limites da Interpretação*, trad. port. Difel, 1992 (orig. it. 1990; ampla bibliografia); U. Eco/R. Roriz/J. Culler/C. Brooke-Rose, *Interpretação e Sobreinterpretação*, em inglês, 1992, trad. port. de Editorial Presença, 1993
- *Les Chemins Actuels de la Critique* (volume colectivo, com ampla bibliografia), col. 10/18.
- Fiedler, Leslie: *Waiting for the End (from Hemingway to Baldwin)*, Pelican Book, 1967
- Hamburger, Michael: *The Truth of Poetry, Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960*, Pelican Books, 1972.
- A editora Penguin Books tem uma boa e acessível série de antologias actualizadas e prefaciadas de poesia inglesa, alemã, russa, italiana e espanhola, entre outras, e uma série *Writing Today* com antologias de prosa e verso dos principais países, áreas linguísticas ou continentais, e ainda *The Pelican Guide to English Literature*, de que aqui interessam o vol. 7, *The Modern Age*, com edições revistas desde 1964 e o vol. 8, *The Present*, de ensaios selec. e ed. por Boris Ford, 1983, 4.ª reimp., 1987.
- Ver ainda a colecção antológica internacional em língua ou tradução francesa, *Poètes d'aujourd'hui*, Seghers, Paris, 1978.

- Brenner, Jacques: *Histoire de la Littérature française de 1940 à nos jours*, Fayard, Paris, 1978.
- Brée, G. e E., Morot-Sir: *Littérature Française, 9. Du Surréalisme à l'Empire de la Critique*, Arthaud, Paris, 1984 (com ampla informação bibliográfica, cronológica e outra).
- Poesia espanhola: *Antologia de los Poetas del 27*, selec. e intr. de J. L. Cano, col. «Austral», Madrid, 5.ª ed 1982, *Poesia Espanhola do Pós-Guerra*, selec e trad de Egíto Gonçalves, Portugália, s/d, *Antologia de Poesia Espanhola Contemporânea*, selec., trad. e intr de José Bento, Assírio e Alvim, 1985. Paz, Otavio: *Los Hijos del Limo*, Barcelona, 1974 (reflexão de um poeta hispano-americano precursor do pós-modernismo). «O Romance Contemporâneo», série de conferências promovidas e editadas pela Sociedade de Escritores, Lisboa, 1964.
- Dervignaud, Jean/Lagoutte, Jean: *Le Théâtre Contemporain*, col. Larousse Université, 1974.
- Vilaça, Mário *Caminhos do Teatro na Actualidade*, Vértice, 1974.
- Entre as mais influentes reflexões acerca da literatura contemporânea sobressaem as que se relacionam com a chamada «Teoria crítica da escola de Francoforte», de que salientaremos as seguintes obras com tradução francesa e espanhola: Benjamin, Walter *Illuminationen*, Francoforte, 1961, trad esp 2 vols., *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, 1990; e Adorno, T W : *Aestetische Theorie*, Francoforte, 1970, trad. franc 1974 Antologia: *The Essential Frankfurt School Reader*, org. A. Arata e E. Gebhardt, pub Urizen Books, N. Y, 1978 De um ponto de vista diferente, mas que se pretende marxista-freudiano, ver os estruturalistas franceses do grupo *Tel Quel*, a partir da *Théorie d'Ensemble*, Paris, 1968, e representantes de outras correntes indicadas na bibliografia das *Reflexões Preliminares* deste livro. Muitos dos livros referidos contêm estudos de textos exemplificativos de um novo conceito de modernidade. Introdução em português aos problemas da vanguarda estética em Edoardo Sanguineti, *Ideologia e Linguagens*, trad. de A. Ramos Rosa e C Gonzalez e prefácio de Arnaldo Saraiva, Portucalense, Porto, 1972.
- Seixo, M. Alzira, org. e pref de *Poéticas do Século XX*, Livros Horizonte, 1984.
- Sobre tendências predominantes designadas como pós-modernistas: Vattimo, Gianni: *O Fim da Modernidade*, trad. port. 1987 (original it. 1985), Presença; Fokkema, D. W.. *Modernismo e Pós--Modernismo*, trad. de original inglês de 1983, Vega, 1988; Fokkema, D W./Berttens, H. (org.): *Approaching postmodernism, Amesterdão, 1986*; Calabrese, Omar: *A Idade Neobarroca*, trad. port. 1988, de original it. 1987, Edições 70.
- Doutrinário geral mais conhecido: Lyotard, J. F.. *La Condition Postmoderne*, Paris, 1979, trad. Gradiva s/d, e *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, correspondência polémica, trad. port. Dom Quixote, 1987, do original de 1986.
- Habermas, Jürgen: *O Discurso Filosófico da Modernidade*, trad. port. Dom Quixote, 1990 (original alemão de 1885). Números especiais sobre o pós-modernismo das revistas *Comunicação e Linguagens*, n.º 6/7, 1988, e *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 24, Março 1988. Há artigos importantes sobre o pós-modernismo nos n.ºˢ 2 (1987) e 5 (1989) da rev. *Crítica*, Lisboa. Numa perspectiva mais larga, ver *Theories of Modernity and Postmodernity*, org. por B. S. Turner, Sage Pub. Londres, 1991, onde se confrontam interpretações diversas, e Harvey, David: *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1990, que integra o pós-modernismo na estrutura actual do capitalismo e em formas novas de percepção do espaço-tempo e da vida urbana. Nestes estudos e artigos há referência à importante polémica centrada à volta de Lyotard, Habermas e Rorty. Para a novelística, uma obra informada é a de McHale, B.: *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-N. G., 1987. Há análises de alguns autores estrangeiros e nacionais de afinidade pós--modernista em Coelho, Eduardo Prado: *A Noite do Mundo*, IN-CM, 1988. Os números publicados da revista *Dedalus*, de Literatura Comparada, 1991, dir. por M. Alzira Seixo, contêm as Actas do Seminário sobre o Pós-Modernismo na Literatura Europeia, realizado em Abril desse ano, e estudos

posteriores (vol 5, 1955) Herbart W Simons and Michael Billig (eds): *After Postmodemism*, Londres/Thausand Oaks/Nova Deli, 1994 (4/5 número, 1995)

- Visão global do desconstrucionismo europeu e norte-americano: Christopher Norris, *Desconstruction*, Methuen, Londres e Nova Iorque, 1982 reed. aum. 1988.

Condições portuguesas fundamentais:

- Castro, Armando *A Economia Portuguesa no Século XX (1900-1925)*, Lisboa, 1973, e *Estudos de Economia Teórica e Aplicada*, 2.ª ed ref Seara Nova, 1977 (sobre os anos 60 e 70)
- *História do Regime Republicano em Portugal*, dirigida por Montalvor, Luís de: *História de Portugal, de Barcelos*, vol VII, e o seu *Suplemento*, vol IX, *História da Republica Portuguesa*, ed. «Século», 1959-60
- Marques, A H. de Oliveira. *A Primeira República Portuguesa (Para uma Visão Estrutural)*, ed. «Horizonte», s/d (1971), e *Guia de História da 1.ª República Portuguesa*, Estampa, Lisboa, 1981, e *História da 1.ª República Portuguesa* (em publicação por fascículos), org. com Joel Serrão, *Portugal. Da Monarquia para a República* (*Nova História de Portugal*, 1991).
- Ferreira, David· *História Política da Primeira República Portuguesa*, vol. I (1910-15), I e II Partes, Lisboa, 1973
- Baptista, Jacinto *O Cinco de Outubro*, 2.ª ed. corr e aum., 1965, e *Surgindo Vem ao Longe a Nova Aurora (Para a história do diário sindicalista «A Batalha»*, 1919-1927), Bertrand, 1977
- Oliveira, César *O Operariado e a República Democrática* (1910-1914), vol fundamentalmente antológico, mas com ampla bibliografia que interessa à história social e política entre 1820 e 1920, 2.ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1974.
- Valente, Vasco Pulido *O Poder e o Povo a Revolução de 1910*, Dom Quixote, Lisboa, 1974; e *A «República Velha»*, in *Análise Social*, 115, vol 27, 1992, pp 7-63 (crítica severa da República de 1910-26, em reacção à sua historiografia apologética, nomeadamente de A. H. de Oliveira Marques)
- Costa, Ramiro da *O Desenvolvimento do Capitalismo em Portugal (1850-1974)*, Lisboa, 1975
- Mónica, M. Filomena. *A Queda da Monarquia*, Dom Quixote, 1987.
- Cabral, M. Villaverde Portugal na Alvorada do Século XX, 2.ª ed., Revista, Editorial Presença, 1988 (1.ª ed. 1979).
- *História Contemporânea de Portugal*, de autoria colectiva, publicado em fascículos, dir. por João Medina, Amigos do Livro, Lisboa.
- Suevos, Ramón L. *Portugal no Quadro Peninsular*, AGAL, 1987
- Catroga, Fernando: *O Republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro*, 2 vols., Fac. de Letras, Coimbra, 1991.
- Perspectivas histórico-sociológicas: *Portugal Económico do Vintismo ao Século XX*, n.º especial, 112-113, de «Análise Social, 1991; *A Sociologia e a Sociedade Portuguesa na Viragem do Século*, 2 vols., Associação Portuguesa de Sociologia, 1990; Santos, Boaventura de Sousa: *O Estado e a Sociedade em Portugal* (1974-1988), Afrontamento, 1990
- Aspectos da evolução cultural portuguesa (artes plásticas, musicais e teatrais)· vários estudos insertos em *Estrada Larga, 2*, antologia do suplemento *Cultura e Arte* de *O Comércio do Porto*, organizado por Costa Barreto, 1960; Cuesta, Pilar Vásquez: *A Espanha e o Ultimatum*, ed. Horizonte, 1975 (contém desenvolvido estudo das condições e repercussões ideológicas do Ultimato em toda a Península); França, José-Augusto: *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Séc. XX*, Livros Horizonte, Lisboa, *A Arte em Portugal no século XX*, 2.ª ed., Bertrand, 1986 e *Breve Resenha de Cem Anos de Arte Portuguesa* (1880-1980), in *Estudos da Hist. de Port.*, vol. II — sécs. XVI-XIX,

em homenagem de H de Oliveira Marques, Estampa, 1983, pp 547-556 Martocq, Bernard: *Le Pessimisme Portuguais* (1890-1910), in Arquivos do Centro Cultural Português, vol V, Fund C Gulbenkian, Paris, 1972, pp. 420-458, Centro Cultural Português, Paris 1985. Serrão, Joel *Temas Oitocentistas, II*, 1962, reed 1978 (ensaios sobre o ambiente físico-urbano e sobre traços ideológicos do naturalismo finissecular, com incidências sobre o séc. XX), Livros Horizonte, Lisboa.

Visão de conjunto nas relações literárias portuguesas do séc. XX:

- *Tentativa de um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950*, por Jorge de Sena, em *Tetracórnio — Meio Século XX de Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1955, incl em *Estudos de Literatura Portuguesa*, Ed. 70, 1988
- Mendonça, Fernando *A Literatura Portuguesa no Séc XX*, São Paulo, 1973
- Antecedentes — Ferro, Túlio Ramires *Breves Notas sobre as Tendências da Literatura Portuguesa no final do Séc XIX*, in «Vértice», n.os 84, 89 e 99, Ag., Nov e Dez. 1950; Ramos, Fidelino: *Estudos de Literatura Contemporânea*, 4 vols., 1917-21-34, Ramos, Feliciano: *Estudos de História da Literatura Portuguesa*, 1958 (transição do séc. XIX para o séc XX); Simões, João Gaspar *59 Anos de Poesia Portuguesa do simbolismo ao surrealismo*, Lisboa, 1967, Pereira, José Carlos Seabra: *Do Fim-do--Século ao Tempo de Orfeu*, Almedina, Coimbra, 1979 Belchior, Maria de Lourdes: *Os Homens e os Livros*, II, Verbo, 1980 (sobre correntes literárias de 1890 a 1927), Moura, Vasco da Graça: *Várias Vozes*, 1987 *Um Século de Poesia*, 1888-1988, amplo conjunto de estudos, Assírio e Alvim (com síntese de O. Lopes: *Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa*, pp. 208-222) 1989; Mourão-Ferreira, David: *Sob o Mesmo Tecto*, Presença, 1989, e *Tópicos Recuperados*, Caminho, 1992 (inclui estudos sobre M. Teixeira-Gomes, Raul Brandão e A. Lopes Vieira).
- Em *A Arte e a Sociedade Portuguesa no séc. XX* ed. *Livros Horizonte*, que resume a sua tese *L'Art dans la Société Portugaise au XX Siècle*, 1963, José-Augusto França reúne dados que também importam à literatura contemporânea. Ver ainda Saraiva, Arnaldo: *Encontros (Des) Encontros*, 1973, e Simões, João Gaspar *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, Porto, 1976, *Crítica IV* (artigos de entre 1942 e 1979) e *Crítica V* (sobre críticos e ensaístas contemporâneos), IN-CM, 1983 *Le Roman Portugais Contemporain*, Actes du Colloque, Centre Culturel Portugais, Paris, 1984
- Lopes, Óscar: *Entre Fialho e Nemésio*, 2 vols., 847 págs., IN-CM, 1987, *Em Busca de Sentido*, Caminho, 1995
- Há três importantes inventários-estudos sobre as revistas que interessam a esta parte em geral: uma está contida em Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, IN-CM, 1982; os outros são Rocha, Clara: *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, IN-CM, 1986; e Pires, Daniel *Dicionários das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Contexto, 1986.
- Mattoso, José: *História de Portugal*, VIII, *Portugal em Transe*, autor José Medeiros Gouveia e cronologia de Maria de Lourdes Rosa, 1994

Antologias gerais:

- *Líricas Portuguesas*, ed. Portugália, 2.ª, 3.ª e 4.ª séries, organizadas, respectivamente, por Cabral do Nascimento, Jorge de Sena (3.ª ed. ampliada em 2 vols., Edições 70, 1983-84), tendo o 1.º vol. sido já ed. em 1968, e António Ramos Rosa, antologia contida em *História da Poesia Portuguesa do Séc XX*, de João Gaspar Simões; *Os Melhores Contos Portugueses*, ed. Portugália, 3.ª série org. por João Pedro de Andrade; *Antologia Poética*, Porto Editora, 1974; Neves, João Alves das: *Poetas Portugueses Modernos*, São Paulo, 1967; *A Semente nas Palavras*, antologia dos contos, 2.ª ed aum., Centelha, Coimbra, 1977, org de José Manuel Mendes, *Antologia da Ficção Portuguesa Contemporânea* (de Raul Brandão e Almeida Faria), selec, pref e notas bibliográficas de J do Prado Coelho e Álvaro Salema. SEC. 1979

Capítulo II

Neo-Romantismo e Simbolismo-Decadentismo

Ressurgências românticas: o teatro e o romance histórico

Pelos fins do século XIX e primeiro quartel do século XX, por entre os fios de continuidade do naturalismo, que serão apontados, e certas influências simbolistas, mais consonantes com as condições gerais europeias, assiste-se em Portugal a uma revivescência do historicismo de recorte romântico cuja extensão corresponde, sem dúvida, a um certo tradicionalismo já em decadência na burguesia rural e ao que havia de vago, como que de sebastiânico patriotismo, no espírito das camadas médias urbanas, animado pelas perspectivas de um novo Brasil na expansão africana. O romance, a novela e o drama históricos nunca, de resto, haviam perdido o favor público, como vimos. No palco, *A Morgadinha de Valflor* (1869), de Pinheiro Chagas, combinando o sentimentalismo ultra-romântico, umas tintas de pretenso ambiente do século XVIII e a exaltação, à Júlio Dinis, dos valores da tradição rural, manteve-se anos e anos como um grande êxito de cartaz. A voga do drama histórico em verso de Edmond Rostand (f. 1918) viria reavivar esta velha tendência. Entretanto, a dramaturgia portuguesa original caía na imitação do teatro romântico e realista francês, em superficiais peças de *tese* como as de António Enes (1848-1907), na comédia galante de Fernando Caldeira (1814-94), nas paródias de Francisco Palha (1826-90), nas *revistas* do ano. Mas a vinda de boas companhias teatrais estrangeiras, o desempenho de muitas das melhores criações de repertório inter-

nacional formaram uma notável escola de actores (Eduardo Brasão, os irmãos Rosa, Rosa Damasceno, Chaby Pinheiro, etc.), possibilitando deste modo um último florescimento digno de nota do nosso teatro.

É em grande parte a Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) que se deve a animação do historicismo sob as formas, então predilectas, de drama pretensioso e declamatório em verso (*O Duque de Viseu*, 1886, *A Morta*, 1891, etc.), e de novela heróica, como os folhetins reunidos desde 1920 nos oito volumes de *Cenas de vida heróica*. Marcelino Mesquita (1856-1919) principiou a sua operosa carreira de dramaturgo com o primeiro dos seus oratórios dramas em verso, *Leonor Teles* (1889), a que se seguem, entre outros, *O Regente* (1897) e *Peraltas e Sécias* (1899). O mais notável escritor teatral desta corrente foi, porém, D. João da Câmara (1852-1907), cujos dramas históricos, como *Afonso VI* (1890) e *Alcácer Quibir* (1891), apresentam uma maior densidade de conteúdo social e psicológico. Os dois últimos autores cultivaram o romance histórico. Júlio Dantas (n. 1876-1962) aligeira e academiza, posteriormente, o drama e a novela de ambiente histórico, que na sua pena alternam com a crónica frívola e mundana, num estilo de influência queirosiana (*A Severa*, romance e drama, 1901, filme em 1931; *A Ceia dos Cardeais*, 1902, obra que teve um enorme êxito, 48.ª edição 1962; *Pátria Portuguesa*, 1914, 9 edições até 1962; *O Amor em Portugal* no século XVIII, 1915, etc.); o seu melhor teatro é, contudo, naturalista (*Paço de Veiros*, 1903, *O Reposteiro Verde*, 1912).

Entre os numerosos cultores da literatura historicista destaquemos ainda: Carlos Malheiro Dias (1875-1941), com *Os Teles de Albergaria*, 1901, *Paixão de Maria do Céu*, 1902, e o drama *O Grande Cagliostro*, 1905, obras com notação de ambiente histórico notavelmente preciso, mas pobres sob os outros pontos de vista (r. póstumo, *Amor de Mulher*, 1987, reed. 1991); o conde de Sabugosa (1854-1923), autor de *Embrechados*, 1908, *Donas dos Tempos Idos*, 1912, *Neves de Antanho*, 1919, livros onde paira a saudade das grandes épocas áulicas e aristocráticas; Antero de Figueiredo (n. 1866-11-28 — f. 1953-04-10), com *D. Pedro e D. Inês*, 1913, *Leonor Teles*, 1916, *D. Sebastião*, 1925. No teatro deixaram, entre outros, a sua contribuição historicista Rui Chianca (1891-1931; *Aljubarrota*, 1913) e Jaime Cortesão, que, antes de distinguir-se como historiador, produziu dois dramas históricos em verso, *O Infante de Sagres*, 1916, e *Egas Moniz*, 1919.

Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita, D. João da Câmara e Júlio Dantas cultivaram também a comédia de costumes, a peça naturalista ou o drama de conflito moral, podendo distinguir-se, em tais géneros, *Dor Suprema* (1895) e *Envelhecer* (1909) de

M. Mesquita, e sobretudo *D. Afonso VI*, 1890, reed. 1994, *Os Velhos* (1893) e *A Triste Viuvinha* (1895), peças de D. João da Câmara que, pelo recorte de tipos e ambientes da burguesia rural, são o melhor equivalente cénico do realismo à Júlio Dinis. Também todos eles colaboraram no esforço, seu contemporâneo, de criação do teatro lírico português. Lopes de Mendonça é autor dos libretos das operetas *Tição Negro* e *Serrana*, musicados, respectivamente, por Augusto Machado e Alfredo Keil (que compôs o hino nacional sobre a letra de Lopes de Mendonça); D. João da Câmara, além do libreto para uma opereta de Filipe Duarte, escreveu com o humorista Gervásio Lobato (1850-95) os libretos de várias das operetas de Ciríaco de Cardoso, como *O Burro de Sr. Alcaide* (1891) e *Solar dos Barrigas* (1892). Todos estes escritores colaboraram ainda em *revistas* do ano, género ligeiro mas então cheio de vivacidade satírica, ao lado de Eduardo Schwalbach (1860-1946), do humorista André Brun (1881-1926) e de outros.

Salientemos, por fim, que D. João da Câmara foi o introdutor da dramaturgia simbolista, segundo a evolução que Maeterlinck imprimira a certas facetas metafísicas do naturalismo de Ibsen, com *O Pântano* (1894) e *Meia-Noite* (1900), peças dominadas por uma sugestão de mistério indeterminado. Raul Brandão, personalidade que trataremos à parte, pode considerar-se, depois de D. João da Câmara, o nosso mais interessante dramaturgo bafejado por influências simbolistas. Estas ainda se fazem sentir na orientação de certas tentativas que, esporadicamente, se realizaram para reabilitar o teatro português. No entanto, as correntes dominantes, através do escasso fio que nas décadas seguintes mantém o teatro original português, são a comédia de costumes, o naturalismo e o regionalismo, de Alfredo Cortês (1880-1946: *Lodo*, 1923; *Tá Mar*, 1936, etc.; contudo em *Gladiadores*, 1934, o naturalismo cede lugar a um tratamento expressionista dos conflitos), J. J. Coelho de Carvalho (1855-1934), Vasco de Mendonça Alves (1883-1962), Carlos Selvagem (pseud. de Carlos Tavares), A. Afonso dos Santos (1890-1973), Samuel Maia (1874-1951), Ramada Curto (1886-1961), Virgínia Vitorino, Vitoriano Braga (1888-1940), e outros. Entre os que posteriormente procuraram imprimir ao teatro português uma orientação realista de estrutura mais imaginativa contam-se, como veremos, João Pedro de Andrade, Luís-Francisco Rebelo e Romeu Correia. Adiante nos referiremos a autores que cultivaram o teatro à margem de outros géneros ou que rompem de todo com esta tradição realista.

Outras correntes nacionalistas

Como adiante veremos, o simbolismo e derivantes constituem, entre nós, durante muito tempo, uma corrente importada e pouco definida, com projecção social bastante tardia, que só se verifica quando, ao longo da década de 30, aflora na consciência do público leitor um sentimento *modernista* de insatisfação. Os temas do sonho evasivo, da intuição vidente, da mística oculta, bem como os respectivos textos cheios de símbolos multivalentes e de sinestesias tenderam, entre nós, a diluir-se em historicismo, em pitoresco regional, em moralismo discursivo, em propósitos educativos, num nacionalismo mais ou

menos *sebastianista*, num idealismo pronunciadamente religioso, embora com frequentes veleidades heterodoxas. Esta sobrevivência das tendências românticas através de uma época já bafejada pelo simbolismo-decadentismo europeu condiz, sem dúvida, com uma sociedade ainda muito predominantemente agrária, comercial e burocrática, com o seu sector industrial em grande parte atrasado e condicionado ao capital estrangeiro. Ressalve-se que estas condições não obstaram, cerca da Primeira Guerra Mundial, ao surto de tendências literárias não só actuais mas até originais dentro do panorama europeu.

A proclamação da República em 1910, que afinal está na linha de continuidade do romantismo setembrista de 1836, ocorre no meio da bifurcação do neo-romantismo academizante do princípio do século em dois veios que então correspondem ideologicamente, nas suas grandes linhas, à divisão entre monárquicos e republicanos e, nas suas leituras francesas, àqueles que se haviam situado de um modo reaccionário ou de um modo progressista na célebre Questão Dreyfus. Tal bifurcação, aliás flutuante em diversos casos individuais, origina, por um lado, as correntes designadas como *neogarrettismo*, *lusitanismo*, *nacionalismo*, *integralismo*, e que aqui agruparemos sob a designação de passadistas; e por outro lado a *Renascença Portuguesa* e o *saudosismo*. Importa, contudo, relevar a poesia de António Nobre, que, embora largamente influente, não cabe de todo em tais moldes; e, por outro lado, certas tendências e personalidades que se salientaram na *Renascença Portuguesa* e nas correntes republicanas por um pendor mais acentuadamente racionalista, agnóstico ou progressista, por vezes ligado com um sentido mais realista e terrantês.

As correntes tradicionalistas têm um dos seus pontos de partida na fase descendente e final do ímpeto crítico e reformador da geração realista. Por isso houve entre eles tão grandes admiradores de Eça e de Ramalho, embora ambos estes ironizassem (Ramalho, de início) o ar livresco de tais correntes. Outros pontos de partida residem na abundante literatura historicista do século XIX e sua sequência que atrás estudámos, e no amplo movimento de investigações etnográficas, linguísticas, histórico-literárias, de Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Martins Sarmento, José Leite de Vasconcelos, Joaquim de Vasconcelos, etc. O tradicionalismo reflecte-se, por vezes, no gosto literário sob a forma de zelo purista e de culto quase meramente formal dos clássicos do idioma, em que particularmente se distinguiu Agostinho de Campos (1870-1944), pedagogo, articulista e orientador de uma influente *Antologia Portuguesa* (24 volumes).

Alberto de Oliveira (1873-1940), que se estreou com as suas *Poesias* (1891), foi o primeiro doutrinário do tradicionalismo literário folclorista, aliás fundido com a apologia da boémia *dandy* ou estudantil coimbrã e com certas

tintas decadentistas, lançando um pregão de *neogarrettismo* antijacobino e anti--racionalista com as *Palavras Loucas*, editadas em 1894, e as *Cartas da Última Hora*, publicadas já dois anos antes na *Revista de Portugal* de Eça. O *neogarrettismo* pode, no fundo, considerar-se como uma teorização inspirada pela poesia de António Nobre, que focaremos adiante.

Afonso Lopes Vieira (1878-1947), um dos melhores poetas tradicionalistas, revaloriza alguns temas românticos da história e do lirismo português com uma estilística e uma versificação cuidadas em que certos toques simbolistas se assimilam ao gosto da simplicidade popular e infantil (*Os Versos*, 1897-1921, edição global completa por *Onde a Terra se acaba e o Mar começa*, 1940); entre várias campanhas a favor das tradições literárias e artísticas portuguesas, tentou rejuvenescer, traduzindo-os e adaptando-os, os textos do *Amadis*, da *Diana* de Montemor, do *Cid* e de várias peças vicentinas. Do saudosismo, com que Lopes Vieira teve contactos, passaram para uma corrente mais acentuadamente nacionalista conservadora os poetas **António Correia de Oliveira** (1879-1960), autor de umas *Tentações de S. Frei Gil*, 1907, de meditação religiosa sobre a génese cósmica e humana, na linha anteriana-junqueiriana, mas cujo lirismo rural é dominante desde 1897, salientando-se o ciclo *A Minha Terra* (1915-17), e **Mário Beirão** (n. 1892 — f. 1965-02-19), em que a evolução referida se consuma desde *O Último Lusíada*, 1913, reed. 1925, em cujos *Bronzes* parece haver prenúncios neo-realistas, até *Novas Estrelas* (1940) e *Mar de Cristo* (1957).

A *Revista de História*, 1912-28, constitui em dada fase o centro da revisão histórica antijacobina, destacando-se, entre os seus colaboradores, Lúcio de Azevedo (1855-1933), especialista dos sécs. XVII e XVIII, em *Jesuítas no Grão--Pará*, 1901, *O Marquês de Pombal e a sua época*, 1909, *História de António Vieira*, 1918-20, *Evolução do Sebastianismo*, 1918, etc., e da história económica, em *Épocas de Portugal Económico*, 1929, 4.ª ed. 1978, que aliás abriu uma perspectiva economicista à historiografia; Fortunato de Almeida (1859-1933), autor de uma erudita *História da Igreja em Portugal*, 6 volumes, 1922-29; e **Fidelino de Figueiredo** (1889-07-20 — f. 1967-03-20), que então representava uma reacção contra Teófilo Braga no domínio da história da literatura portuguesa, e que ao par de uma notável carreira internacional de professor produziria uma importante e diversificada obra de investigação e de ensaio, em que salientaremos, além de monografias já oportunamente referidas: vols. de *História da Literatura Romântica*, 1913, da *Literatura Realista*, 1914, e da *Literatura Clássica*, 1917--24, portuguesas; *Pirene*, 1935, de literatura comparada luso-espanhola, *Um Coleccionar de Angústias*, 1950. Certos historiógrafos posteriores assumem uma atitude polemicamente antidemocrática, caso de Alfredo Pimenta (1882-1950),

Caetano Beirão (n. 1892: *D. Maria I*, 1934), e outros, que procederam à reabilitação de figuras e instituições tidas como antidemocráticas.

O núcleo mais definido de escritores tradicionalistas está ligado ao *Integralismo Lusitano*, surgido entre monárquicos emigrados na Bélgica (*Alma Portuguesa*, 1913), que teve como órgão desde 1914 *Nação Portuguesa*, e ganhou notoriedade em 1916, ano em que publicou uma série de conferências sobre *A Questão Ibérica*. Distinguiu-se, entre os seus mentores, **António Sardinha** (1887-1925), que, além de doutrinário (*Feira dos Mitos*, 1926; *Purgatório das Ideias*, 1929), foi também poeta (*A Epopeia da Planície*, 1915, reedição 1960; *Na Corte da Saudade*, 1922, *Chuva da Tarde*, 1923; *Ao Ritmo da Ampulheta*, 1925, reedição 1978). Mencionemos ainda Hipólito Raposo (1885-1953), autor de *Boa Gente*, contos, 1911, e *O Berço, drama da Serra*, 1928, obras que melhor acreditam o regionalismo de que foi doutrinário; Alberto de Monsaraz, 2.º conde (1889-1959), poeta, como o pai; e Luís Almeida Braga (n. 1886-11-20 — f. 1970-03-02), que escreveu *Pão Alheio*, 1916, *Paixão e Graça da Terra*, 1932.

Pela sua ideologia integralista, pode aqui situar-se, embora seja de uma geração posterior, o malogrado Guilherme de Faria (1907-28), poeta de um passadismo nocturno, elegíaco e doce que só se realiza em diálogo com a morte e que, formalmente, conjuga ainda ressaibos da velha lírica da *medida velha* cortês com um à-vontade e uma fluência rítmica mais modernas (*Saudade Minha*, 1929, poesias escolhidas entre as que vinham sendo editadas desde 1921).

Continuidade romântica-decadente

A arrumação dos escritores por grupos, escolas ou concepções de vida é um simples método de exposição ou iniciação pedagógica, e não nos deve fazer esquecer a multiplicidade e fluência concretas das personalidades e das obras literárias. Isso verifica-se particularmente com certa poesia lírica em que não só se dá uma complexa combinação de tendências, como uma evolução mais lenta e profunda. Por outro lado, o pequeno fôlego e insuficiente caracterização pessoal de certas obras líricas tornou o favor do público para com os autores muito dependente de simples factores meramente biográficos ou acidentais. Assim é que Hamílton de Araújo (1867-88), José Duro (1875-99), Bernardo de Passos (1876-1930), Fausto Guedes Teixeira (1871-1940; reunião dos principais poemas em *O Meu Livro*, 1908; reed. 2 volumes 1941-42) tiveram o seu momento

de nomeada, embora não passem de exemplos de sobrevivência romântica onde mal afloram traços de Junqueiro, Cesário e *fin-de-siècle*. Cândido Guerreiro (1871-1954) inseriu-se analogamente num renovo parnasiano esteticista que veremos servir de ressaca ao nosso simbolismo-decadentismo inicial, singularizando-o apenas pelo pitoresco algarvio. Já em Queirós Ribeiro (1860-1928), sonetista como o anterior, existe uma insistência mais individualizadamente poética no tema de «só é eterno o que não pode ser» (*Pedras Falsas*, 1903). Joaquim Nunes Claro (1878-1949) apresenta características semelhantes: predilecção pelo soneto (*A Cinza das Horas*, 1928) e inquestionável personalidade, marcada, não pela expressão rítmica, mas por um tema comunicativamente expresso, o tema de que a verdade dos sentimentos amorosos passa de uma para outra alma e geração, dos seres naturais para as pessoas, esboçando-se aqui, consumando-se além, incoercível e até incoincidente em cada par de enamorados.

ANTÓNIO NOBRE

A obra deste poeta (n. Porto, 1867-08-16 — f. 1900-03-18) está reunida nos volumes *Só* (1892, reedição revista 1898, 21.ª edição 1989), *Despedidas* (1902), *Primeiros Versos* (1921), *Alicerces* (1983). Influenciado de início por Junqueiro e, mais tarde, pelo simbolismo francês, que apreendeu no seu curso coimbrão e sobretudo em Paris, onde concluiu a formatura em Direito, A. Nobre traz para a poesia o Portugal provinciano nortenho, que os seus tédios escolares, o seu exílio parisiense, o seu egotismo doentio fizeram aderir à sua própria personalidade inadaptável, às suas saudades da infância numa burguesia rural nortenha, saudosista e com pretensões senhoriais. Do decadentismo de Laforgue aproveitou Nobre certas liberdades de versificação e linguagem: um tom de conversa ou diário íntimo; o contraponto da ternura com o humorismo, da religiosidade com o diletantismo.

Toda a sua renovação lírica, comparável à que Cesário fez para expressão do quotidiano lisboeta, se funda em querer ver o mundo com olhos infantis e ingenuamente populares. Falhado o seu destino de doutor, desenraizado num meio social em estagnação («Que desgraça, nascer em Portugal!», generaliza ele), a ânsia de Nobre seria, em parte, a de encher o seu ser anémico do sangue vermelho («Febre Vermelha»), da vida colorida e dramática dos camponeses e pescadores, do canto das «suaves e frescas raparigas» populares. «Pobre Lusíada, coitado», o mundo familiar e provinciano de Garrett e Júlio Dinis é, para ele,

uma saudade já sem ilusões optimistas: o poeta embala-se no pitoresco das romarias, dos topónimos evocativos, da ortografia errada dos barcos, dos pregões; embala-se na linguagem da gente simples, na sua mitologia ingénua, nas suas alusões de lenda e romanceiro. Tal poesia assimila todo o prosaico do romance autobiográfico de um narcisista que se sente exilado, quer no espaço, quer no tempo, e que traduz o seu *enguiço*, o seu fadário, na crendice folclórica da infância. O mistério simbolista ronda a vida popular, não em certa policromia soalheira, mas no calvário das suas dores, das suas misérias, mortes, gangrenas de pedintes, enterros de *anjinhos*, arrolar de náufragos. É, com muito mais arte, e sobretudo muito mais vivida e personalizada, a metafísica da dor de *Os Simples*, que depois se adensará em Raul Brandão. Quando se põe a sonhar o seu noivado provinciano com a *Purinha*, Nobre exprime muito mais do que a sua permanente obsessão da morte pessoal: esta obsessão não seria tão forte se ele sentisse que o seu mundo lhe sobreviveria muito. O caso é que Nobre descobre bem mais vivamente que os panfletários a tragédia do seu povo, mas com a simpatia agónica e, apesar disso, diletante do seu próprio mundo, que ele sentia desmantelar-se.

Esta simpatia relaciona-se claramente com a contribuição que Nobre traz para certa vivificação da poesia portuguesa. Ao lado de Gomes Leal e Cesário, é um dos poetas mais renovadores do século XIX por ter libertado a linguagem e a imaginação das convenções de um estilo que se pretendia simultaneamente poético e elevado, graças a certos ornatos e limitações de tom já atrás verificados em Antero ou Junqueiro, por exemplo. Em Nobre, como em Cesário, a linguagem poética assimila a viveza coloquial, mais citadina neste, mais provinciana e emocional naquele. Nisto lembra um João de Deus mais variado na paleta de imagens, mas um João de Deus desdobrado que contemplasse com ironia amarga a sua própria e perdida candura.

TEIXEIRA DE PASCOAES e a evolução do Saudosismo

A designação de Saudosismo pertence, em sentido restrito e corrente, a um movimento estético e doutrinário inspirado por Teixeira de Pascoaes (n. 1877-11-02 — f. 1952-12-14). Embora nalguns dos seus poemas aflore o simbolismo, o saudosismo deve considerar-se sobretudo como um desenvolvimento do misticismo panteísta que se acentua na fase final da Geração de 70. Tal como, contemporaneamente, Gomes Leal ou Raul Brandão, no terreno de

expressão literária, e José Pereira Sampaio (Bruno), 1857-1915 — o erudito cujo positivismo cientista se assimilou a um certo profetismo panteísta —, no terreno da doutrinação filosófica, Pascoaes parte da formulação metafísica do problema do mal e da dor; tal como Oliveira Martins, como Junqueiro na *Pátria* e como António Nobre, parte de um sentimento de frustração pátria que foi agravado pelo Ultimato. A sua solução consistiu em, como o Antero dos anos de 1880, transmudar em sentido vagamente panteísta e espiritualista o transformismo cósmico-geológico-biológico e a ideia do progresso, em elevar a apologia de saudade, já tradicional no lirismo português, às proporções de uma intuição da «Raça Lusitana», intuição de uma essência espiritual a que a humanidade tenderia, através da sua marcha histórica, e que justificaria uma Igreja Lusitana, deísta, ou animista-panteísta — uma das várias propostas de religião não-católica que obceca muitos republicanos de então (Sampaio Bruno, João de Barros, Jaime Cortesão, Aquilino Ribeiro, etc.). À maneira de Gomes Leal e de Junqueiro (cuja *Oração à Luz*, 1904, F. Pessoa considerará «obra máxima» da poesia de tipo saudosista), também Pascoaes se deixa influenciar pelos divulgadores da ciência de propensão idealista; e tenta ele próprio um tipo de biografia histórica dominada pela personificação de valores metafísicos, cujo primeiro e melhor espécime é *S. Paulo* (1934).

A comunicabilidade da obra de Pascoais está limitada pela pretensão de atingir uma profunda vidência através de meras extrapolações analógicas, por abstractas coincidências de opostos (Céu/Terra, Deus/Demónio, Jesus/Pan, Vénus/Virgem Maria, matéria/espírito), por um certo provincianismo ainda romântico, onde a persistente admiração por Hugo e Michelet se mescla, heterogeneamente, de traços simbolistas, tolstoianos ou bergsonianos. No entanto, subsiste nalguns dos seus livros certo fôlego, certa largueza de concepção do romantismo progressista (*Sempre*, 1898; *Vida Etérea*, 1906; *Regresso ao Paraíso*, 1912); e no seu lirismo, monotonamente elegíaco e sombrio, há, em compensação, uma sensibilidade vibrátil que alarga os seus motivos de interesse para fora do vulgar âmbito pessoalista e erótico: há como que um sentido franciscano de companheirismo que abrange mulheres, homens, símbolos, bichos, animiza árvores, pedras, o Marão, o Tâmega e a própria morte (*Senhora da Noite*, 1909; *Marânus* 1911; *O Doido e a Morte*, 1912; *Elegia do Amor*, 1924, etc.). Sob orientação de Jacinto do Prado Coelho editou-se desde 1965 um conjunto de *Obras*, em 11 volumes, que regista muitos dos retoques ou refundições do autor. Publicação póstuma: *A minha cartilha*, 1954; *Uma Fábula — O Advogado e o Poeta*, 1978.

Proclamada a República, Teixeira de Pascoaes, que ligara a sua estética a uma utópica posição religiosa e política, congregou em torno da revista *A Águia* (5 séries, 1910-32) e da sociedade portuense *Renascença Portuguesa* um grupo de intelectuais, de que vieram a distinguir-se o pintor António Carneiro, o poeta e dramaturgo Jaime Cortesão, que se tornaria depois um historiador de tomo, o filósofo Leonardo Coimbra, os poetas Augusto Casimiro, António Correia de Oliveira, Mário Beirão (estes dois já atrás referidos) e **Afonso Duarte** (1884-01-01 — f. 1958-03-05). O último acompanharia em Coimbra sucessivas gerações de poetas, salientando-se, a partir de *Ossadas* (1947), como um dos melhores líricos actuais pela contensão descarnada com que dá, no drama de uma velhice, todo o drama de uma geração amordaçada (*Obra Poética*, 1956, reedição em *Obras Completas I*, 1974); os seus primeiros livros, afins do neo-romantismo saudosista, de resto tocados por certa tradição bucólica medievo-renascentista, foram reunidos em *Os 7 Poemas Líricos*, 1929; os seus volumes editados nos anos 50 inscrevem-se numa tradição aforística popular-bandarrista-vicentina e do Camões de *Sobre os rios que vão...*, e apresentam modulações do inicial panteísmo para um certo à-vontade prosaico, para uma certa religiosidade apocalíptica, mas numa constante fidelidade à materialidade pétrea ou óssea que sentiremos repercutir, tanto no Vitorino Nemésio, como no Carlos de Oliveira finais.

Nas suas últimas séries, *A Águia* esteve estreitamente ligada à, depois extinta, Faculdade de Letras do Porto dos anos 20. A poesia saudosista caiu numa banalidade nebulosa, reticente e interjeccional, onde subsiste certo léxico de sabor romântico, com frequentes maiúsculas ao gosto de Antero (*Dor, Noite, Saudade, Sonho, Além, Distância, Sombra, Outono, Mistério, Exílio, Névoa, Abismo*), adjectivos como *triste, extático, etéreo, místico*, e o uso metafórico-panteísta de referências rituais cristãs (*rezar, ajoelhar, comungar, unção...*). Pascoaes tem aliás observações interessantes sobre a expressividade de certas palavras do Português (*remoto, ermo, sozinho, errar, nevoeiro...*), embora vá até ao ponto de se bater por uma ortografia implausível (*lagryma, lyrio, peccado*, cuja consoante dupla exprimiria o inerente «enigma penal», etc.). Alguns dos melhores saudosistas enveredaram depois pela investigação, por outros géneros literários ou por formas diversas de regionalismo, tradicionalismo ou lirismo pessoal. No entanto, além de conter o núcleo de uma sensibilidade muito esparsa no primeiro quartel do século, o saudosismo pascoalino é muito (e nem sempre polemicamente) sensível em F. Pessoa, que foi aliás seu teorizador em *A Águia*, e nos presencistas; a sua aforística paradoxal entusiasmou os surrealistas, ressurge em Bessa-Luís, que também continuou as suas biografias transcendentalis-

tas, e veremos como certos poetas «metafísicos» dos anos 60 asseguram uma continuidade, embora desromantizada, da religiosidade de Pascoaes.

Mencionemos entre poetas afins do saudosismo os poetas Américo Durão (1893-1859), decadentista sumptuário e schopenhaueriano (*Tântalo*, 1921, reed. 1946); e Anrique Paço d'Arcos (n. 1906), com uma antologia própria (*Voz Nua e Descoberta*, 1961), mais tarde ampliada (*Poesia Completa*, 1993, IN-CM), de uma geração mais nova e que termina numa religiosidade insatisfeita e contrita.

Florbela Espanca (n. Vila Viçosa, 1895-12-08 — f. 1930-12-08), também sonetista com laivos anterianos e de António Nobre, é uma das mais notáveis personalidades líricas isoladas, pela intensidade de um emotivo erotismo feminino, sem precedentes entre nós, com tonalidades ora egotistas ora de uma sublimada abnegação que ainda lembra Sóror Mariana, ora de uma expansão de amor intenso e instável visando Deus através dos homens, que se vai casar com a ardência da charneca natal. A sua obra principiou a ser editada em 1919 (*Livro das Mágoas*); em 1978 tinham saído 23 edições dos *Sonetos Completos*, além de contos onde domina a figura do irmão, que morreu como aviador; precede, portanto, de longe e estimula um mais recente movimento de emancipação literária da mulher, exprimindo nos seus acentos mais patéticos a imensa frustração feminina das nossas opressivas tradições patriarcais. Maria Lúcia dal Farra reconstitui a sua obra anterior aos *Sonetos* e editou em 1994 o texto de *Trocando Olhares*, em que se assiste ao progressivo predomínio do soneto, a que, inconsistentemente, acaba por preferir os contos finais: *Máscaras do Destino*, 1932; *Cartas*, 1932; *Diário do Último Ano*, 1931; *O Dominó Preto*, 1981.

Geração da República

Quando em 1910 se proclamou a República, quase todas as principais personalidades da grande geração realista tinham desaparecido: Antero, Eça e Oliveira Martins nem mesmo desde há dez ou mais anos se contavam entre os vivos. E, como sabemos, entre os autores surgidos por altura do Ultimato e ainda depois de dobrado o século, corriam variantes de um mesmo neo-romantismo historicista, etnografista, sentimental e oratório, com pequenos afluentes, aqui e além, de naturalismo francês ou russo, de simbolismo, de esteticismo, e, doutrinariamente, de positivismo e do amoralismo nietzschiano. É de entre estas tendências que, sob o estímulo da mudança de regime, tenta a pouco e pouco irromper uma nova concepção dirigente e uma nova representação literária da realidade portuguesa. Mas a dificuldade que os intelectuais republicanos, predominantemente originária da média burguesia provinciana, encontraram em definir uma atitude coerente própria pode verificar-se, quer na descoordenação entre a dualidade política e as correntes mencionadas, quer na falta de originalidade e

fôlego de duas e opostas inspirações filosóficas: o positivismo e um certo transcendentalismo (ou panteísmo?) ostensivamente heterodoxo, cuja principal cristalização se encontra, já vimos, em Sampaio Bruno e que, aparentemente, se estende a Junqueiro, Pascoaes, Raul Brandão, Leonardo Coimbra (mais tarde, a seus discípulos) e ainda se repercute em Fernando Pessoa. A instabilidade de todo este conglomerado doutrinário e estético verificar-se-á sobretudo quando as condições reais vierem extremar as atitudes. Mas já as *Cartas* e o *Diário Íntimo de Manuel Laranjeira* (1877-1912), respectivamente editados em 1943 (reed. aum. inclusa em *M. Laranjeira et son Temps* (1877-1912), de B. Martocq, 1985, pp. 630-673) e 1957 (reed. corr., s/d, aliás 1987, e 1991; *Prosas Dispersas*, 1991; *Cartas*, reed. 1990), revelam um profundo sentimento de cepticismo e tédio, ou desalento, num fogoso intelectual republicano mas imbuído de darwinismo social e de um niilismo algo nietzschiano, cuja misoginia, aliás dom-juanesca, não impede de deixar nesse *Diário* uma admirável figura feminina, de recorte quase camiliano. Unamuno, amigo de Laranjeira, que conhecia a nossa vida intelectual, mostrou-se então impressionado pela psicose suicida de muitas das melhores personalidades portuguesas nos anos próximos do virar do século (*Portugal es un pueblo de suicidas, talvez un pueblo suicida*).

Tal instabilidade liga-se com as próprias condições básicas em que veio a implantar-se o novo regime, pois, apesar da incontestável popularidade de que durante muitos anos se rodeou a propaganda e a defesa da República, o desiderato de um sistema parlamentar não conseguiu consolidar-se e, através das dificuldades agravadas pela participação na guerra de 1914-18, o seu mais efectivo papel, sob o ponto de vista económico-social, foi o de continuar duas tendências pouco anteriores: a tendência para um constante, embora lento, desenvolvimento do capital industrial e a tendência para assentar o domínio colonial. Pelos seus reflexos na vida intelectual, deve salientar-se a importância da reforma universitária de 1911, completada, no decénio de 1920, com a criação da primeira e efémera Faculdade de Letras do Porto.

Entre os agrupamentos intelectuais precursores da República salienta-se o que publicou em 1907 os cinco números de *Nova Silva*, organizou em 1908 os «Amigos do A. B. C.» e em 1910 iniciou a publicação de *A Águia* (Jaime Cortesão, Álvaro Pinto, Leonardo Coimbra, Cláudio Basto). Em 1912, na continuidade e expansão desse grupo, inicialmente anarquista, surgiu a *Renascença Portuguesa*. Surge então a segunda série de *A Águia* (20 vols. até 1921) já ligada a esse movimento, que também tem como órgão o quinzenário *Vida Portuguesa* (39 n.os, 1912-1915). Daí parte a iniciativa das Universidades Populares, que se propagam do Porto e Coimbra a outros centros provincianos, e uma considerável actividade editorial. O grupo da *Renascença Portuguesa* distinguiu-se entre os que propugnaram a intervenção de Portugal na guerra de 1914-18, pelo que não admira que ela viesse a editar os principais livros de memórias dos seus combatentes. Destaquemos entre eles as *Memórias da Grande Guerra*, 1919, de Jaime Cortesão, *Nas Trincheiras da Flandres*, 1918, de Augusto Casimiro, e *Ao Parapeito*, 1919, 3.ª ed. 1924, depois traduzido para francês, de Pina de Morais (1889--1953), que viria a tornar-se um contista patético, embora algo prolixo, da região duriense (*Sangue Plebeu*, 1942).

A Águia continuou, embora irregularmente (3.ª série, 60 n.os 1922-27; 4.ª série, 12 n.os 1928-30; e 3 n.os do 20.º ano, 1932), podendo aliás considerar-se como seu prolongamento desde 1928 a *Portucale*, que partilhou da sua sede e em cuja editorial anexa se integraram as suas publicações; uma dissidência originou a rev. *Prometeu*, 1947-52. *A Águia* pôde reunir o intuicionismo aforístico de Pascoais, o influente filósofo Leonardo Coimbra, os tradicionalis-

mos provincianos de Mário Beirão e Correia de Oliveira ou, mais estetizantes, de Lopes Vieira, Vila Moura e Veiga Simões, a orientação já então bem mais iconoclasta de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, e, entre outras tendências ainda, um senso mais prático das realidades sociais portuguesas por parte de certos outros colaboradores.

Entre estes últimos viria a sobressair **António Sérgio** (n. Damão, 1883-09-03 — f. 1968-01-24), que, polemizando já em 1913-14 no interior da *Renascença Portuguesa* por não aceitar o nebuloso pensamento saudosista apregoado por Pascoaes em nome do grupo, fundou e dirigiu a revista *Pela Grei* (1918) e em 1920 reuniu o primeiro volume dos *Ensaios* (8 vols. em 1958, reed. críticas 1971-74). António Sérgio pode considerar-se o mais importante ensaísta português do seu tempo. Várias polémicas em que tomou parte principal balizam a evolução ideológica dos decénios 10 a 60, nomeadamente aquelas em que tomou posição contra o saudosismo como programa nacional (1912-14), contra a demagogia na sátira junqueiriana, contra a interpretação cruzadista da tomada de Ceuta (1920), contra o culto sentimentalista e retrógrado de D. Sebastião (1924-25), contra o intuicionismo de Bergson e Leonardo Coimbra (1924-25), e contra a divulgação incrítica do positivismo lógico (1937), embora não deixem também de ser significativas outras polémicas, desde 1937, contra marxistas (J. Amaral Nogueira, A. J. Saraiva), de que aliás fora precursor. Ensaísta por excelência, no sentido de que os problemas lhe interessam principalmente como exercício comunicativamente pedagógico de uma atitude racional criadora, a educação escolar e cívica cooperativista foi uma das suas preocupações dominantes. À historiografia contemporânea o seu ensaísmo trouxe uma meditação actualizada dos problemas tradicionais portugueses, na sequência de Herculano, Marreca, Henriques Nogueira, Antero, Oliveira Martins, Silva Cordeiro, Basílio Teles; e uma série de tentames de interpretação sociológica ou sócio-económica de acontecimentos e épocas históricas nacionais, que estimularam historiadores da categoria de Lúcio de Azevedo, Jaime Cortesão, e se podem considerar inspiradores imediatos da melhor historiografia contemporânea. Em teoria do conhecimento, o racionalismo idealista de António Sérgio fez frente a vagas sucessivas de empirismo e de intuicionismo, insistindo sempre na inventividade dinâmica do espírito humano perante quaisquer dados aparentemente imediatos, e no carácter, não apenas teórico, mas também prático (e sempre activo) dessa mediação entre nós e a realidade de nós independente. Todavia, apesar do aspecto sociológico do seu ensaísmo histórico, pretendia ligar tal mediação mais à *psique* individual do que à dinâmica e interacção social. Na crítica e história literária, a sua influência, também ao arrepio das correntes prevalecentes até cerca de 1940, exerceu-se através de análises racionalistas e por vezes histórico-sociológicas da obra de Camões, António Vieira, Tolentino, Herculano, Camilo, Eça, Antero, Oliveira Martins, Fialho e outros.

A personalidade talvez mais dinâmica do que podemos chamar a jovem geração da República é **Jaime Cortesão** (n. Ançã, 1884-04-29 — f. 1960-08-14), a que já nos referimos como poeta e como dramaturgo. Principal animador do movimento da *Renascença Portuguesa*, afasta-se dele em 1921. Na Biblioteca Nacional de Lisboa, da qual foi nomeado director em 1919, formara-se entretanto um notável grupo intelectual de que, a partir de 1921, a revista *Seara Nova* surgiu como órgão, e que também deu alento à revista *Lusitânia* (1924-27), dirigida por Carolina Michaëllis de Vasconcelos. Desde 1922, por estímulo das comemorações do centenário da independência brasileira, a sua principal actividade literária inflecte-se para a historiografia. Salienta-se a sua colaboração nas principais obras colectivas que surgem

desde então (*História da Colonização Brasileira*, 1922, dirigida por Carlos Malheiro Dias, *História de Portugal*, 1928-37, dirigida por Damião Peres, *História do Regime Republicano em Portugal*, 1930, dirigida por Luís de Montalvor). Exilado com pequenas intermitências desde 1927 a 1957, realiza no estrangeiro, e sobretudo no Brasil, desde 1940, uma série de trabalhos, quer de investigação erudita, quer de síntese, que contribuem para uma importante revisão da teoria geral da história portuguesa. Ao morrer, deixou quase completo e em curso de publicação um trabalho actualizado de conjunto sobre *Os Descobrimentos Portugueses*. Além disto e do monumental estudo sobre o século XVIII luso-brasileiro, *Alexandre de Gusmão* e o *Tratado de Madrid* (cinco partes, de dois tomos cada, Rio de Janeiro, 1940), as mais recentes sínteses do seus trabalhos são *A Geografia e a Economia da Restauração*, 1940, e o *Sentido da Cultura em Portugal no séc. XIV*, 1956. Certa mística de um franciscanismo panteísta representa ainda na sua última fase a continuidade do seu novi-romantismo juvenil. O significado fundamental renovador desta obra é servido por grandes dons de elegância expositiva. Em 1964 saem *Obras Completas*, 7 vols., até 1994, com *Os Factores Democráticos na Formação de Portugal* e *Introdução à História das Bandeiras*, dois dos mais polémicos ensaios de síntese que produziu; em 1966 terminou a publicação em dois volumes de *Portugal — a Terra e o Homem* (reed. IN-CM, 1987, início de *Obras Completas*), lúcida e atraente série de textos de geografia humana e história regionais portuguesas.

O doutrinário mais importante da tendência intuicionista de *Águia* foi **Leonardo Coimbra** (1883-1936), cuja filosofia está fundamentalmente exposta em *O Criacionismo*, 1912, *O Pensamento Criacionista*, 1915, reed. 1920, *O Pensamento Filosófico de Antero de Quental*, 1921, reed. (incorrecta) 1983, 3.ª ed. 1991. Fundador e personalidade central da primeira Faculdade de Letras do Porto (1921-31), orador arrebatado e expositor com raptos de sensibilidade lírica (*A Alegria*, a *Dor e a Graça*, 1916, reed. 1920), tornou-se o principal transmissor até hoje de uma filosofia antipositivista e idealista de actualizada tradição anteriana. Alguns dos seus discípulos, nomeadamente Álvaro Ribeiro (1905-1981: *Os Positivistas*, 1951; *Memórias de um Letrado*, 3 vols., 1977-80) e José Marinho (1904-1975: *Teoria do Ser e da Verdade*, 1961; *Estudos sobre o Pensamento Português Contemporâneo*, 1981), distinguem-se inicialmente pela rev. *Princípio* (4 n.ºs 1930), que originaria em 1933 o movimento de *Renovação Democrática*, mas vieram a ser desde os anos 40 os primeiros paladinos de uma teoria da Filosofia Portuguesa inspirada por Antero, Bruno, L. Coimbra e pela tradição sebastianista, saudosista e esotérica, que nas rev. *57* (13 n.ºs 1957-62) e *Espiral* (13 n.ºs 1964--66), dirigidas por António Quadros (n. 1923 — f. 21.03.93), se aproxima do existencialismo. As mais importantes manifestações actuais dessa linha de continuidade têm como órgãos as revs. *Nova Renascença*, dirigida desde 1990 por José Augusto Seabra, e *Leonardo*, em publicação desde 1988. Entre os autores afins de maior influência nomearemos Agostinho da Silva, António Brás Teixeira, Afonso Botelho, Pinharanda Gomes e Orlando Vitorino.

Ao *Grupo da Biblioteca Nacional* pertenceu ainda, como António Sérgio e Aquilino Ribeiro, o combativo polemista da *Seara Nova*, Raul Proença (1884-1941), que foi também o primeiro perito português em biblioteconomia e que, na direcção e parcial redacção do *Guia de Portugal*, incompleto, e suas versões menores (a sua parte em *Estradas de Portugal*), contribuiu para que atingisse um notável acabamento literário e informativo o inventário do nosso património paisagístico e artístico iniciado por Garrett e Ramalho. A sua polémica incide principalmente sobre doutrinas improgressivas da época, sobre o isolamento dos intelectuais, a literatura esteticista e irresponsável, e liga-se à enérgica reivindicação de uma filo-

sofia e uma moral todas imanentes à condição mortal e contingente do homem, reivindicação que nele soa a um certo aristocracismo intelectual (*Páginas Políticas*, 1938; em 1964 foi reeditada uma parte desta colecção, constituída por artigos de uma polémica modelar *Acerca do Integralismo Lusitano*). *O Eterno Retorno*, fixação do texto e notas de António Reis, I — 1987, II — 1994, IN-CM.

Pela *Seara Nova* passaram, em geral, os mais importantes vultos literários republicanos, como Raul Brandão, Teixeira Gomes, Aquilino Ribeiro; entre os seus primeiros e mais constantes colaboradores contam-se o poeta Augusto Casimiro (n. 1889: *Vitória do Homem*, 1910; *Primavera de Deus*, 1915) e o crítico Câmara Reys (n. 1885 — f. 1961), Raul Proença e António Sérgio, que não fez parte dos fundadores mas veio a exercer a influência dominante, conceberam a revista como endereçada àquele escol intelectual restrito que sempre tiveram em vista.

Entre os autores que a revista editou conta-se **Manuel Teixeira Gomes** (1860-05-27 — f. 1941-10-18), colega de estudos de Fialho, que representou o novo regime em Londres de um modo brilhante e foi presidente da República. No conjunto das suas obras, reeditadas em 1962, destacam-se as rememorações de episódios eróticos ou de viagem, sobretudo as que escreveu sob a forma de carta ou novela e exprimem uma saboreada e patrícia fruição sensual da paisagem, em especial algarvia, das coisas de arte e do corpo humano em nudez feminina ou masculina (*Inventário de Junho*, 1899, 5.ª edição 1984; *Cartas sem moral nenhuma*, 1903, 3.ª ed., 1986; *Agosto Azul*, 1904, 4.ª edição aum. 1986; *Sabina Freire*, 1905; *Gente Singular*, 1909, 4.ª ed. 1988; *Cartas a Columbano*, 1932; *Regressos*, 1935; *Novelas Eróticas*, 1935, 4.ª ed. 1988; *Maria Adelaide*, 1938, 3.ª ed. 1986 — a sua obra-prima, de um amoralismo libertino sobriamente revivido aos 70 anos, com um certeiro fundo de realismo social). O classicismo de Teixeira Gomes, como o de Manuel Bernardes, que tanto admirava, realiza-se ao nível da escolha vocabular e da frase complexa, e prolonga por escrito um isolado e ausente «fruir sem alteração». Apesar da realidade vivida dos seus temas fragmentários, há neles uma gostosa fruição inspirada pelas artes plásticas, quer nos transmita notas de exotismo (sobretudo em *Gente Singular*), satírico, neerlandês, de deslumbramento mediterrânico ou sobretudo andaluz, por exemplo, quer «o exotismo às avessas» do passado distante ou da terra pátria, vista de cor no exílio. A sua região natal, a de Portimão e Lagos, aparece transfigurada, na verdadeira Hélade clássica, uma Hélade de sonho, em várias páginas admiráveis; e sente-se uma emoção represa que se esconde atrás de requintes epicuristas, atrás de um amoralismo erótico e de desapiedadas farsas narrativas em tom entre camiliano e fialhesco.

Teixeira Gomes representa o mais alto apuro diletante de um esteticismo cultivado por certo patriciado irreligioso, mas também antinaturalista, antiple-

beu, que na República pretende suprir a aristocracia deposta. Ao lado de António Patrício, do mundano Júlio Dantas e, como veremos, de Aquilino Ribeiro, podia então aparecer integrado num escol republicano da sensibilidade e do estilo, tal como os doutrinários da *Seara Nova* surgiram como uma nova aristocracia de mentores.

A nota panteísta, esteticista ou pagã é, com efeito, ferida por vários escritores da geração republicana, em oposição ao tradicionalismo católico. As imagens helénicas tornam-se particularmente insistentes em João de Barros (1881-1960), que, além das suas campanhas de pedagogia e de aproximação luso-brasileira, se distingue por uma educativa confiança no progresso, na razão, nas reservas de energia imanentes ao homem terreno e ao povo. A melhor expressão deste ideário algo abstracto reside no poema dramático *Anteu*, 1912, e numa série de poesias de que fez a antologia em *Vida Vitoriosa* (1919, reedição 1943).

AQUILINO RIBEIRO

O amor pagão das coisas naturais, a alegria de abrir os sentidos humanos à vida sobre a Terra, dentro dos limites da nossa experiência carnal, atinge, na geração republicana e, até hoje, na literatura portuguesa, o seu apogeu em **Aquilino Ribeiro** (n. Sernancelhe, 1885-09-13 — f. 1963-05-27), cuja experiência de homem muito instintivo, criado ao ar livre da serra, à vista de hipocrisias e espoliações primárias e por isso flagrantes, se temperou com uma bonomia céptica, à Anatole France, de origem cosmopolita parisiense, e se firmou em extraordinárias faculdades inatas para tirar partido da expressividade sensorial do idioma. Os seus temas dominantes são a luta da ladinice pícara, por parte de camponeses, almocreves e outros tipos esmagados na base da pirâmide social, contra todas as opressões que lhes tolhem os impulsos vitais; a exaltação teoricamente libertina, acrática e algo machista do amor carnal; a integração do drama humano no concerto das forças naturais através do amor e dos sentidos.

Iniciada e globalmente preludiada em 1913 com *Jardim das Tormentas*, a sua carreira literária mobiliza uma rica experiência em meios humanos nacionais e outros, incluindo conflitos vividos na sua origem rural popular, várias conspirações, fugas romanescas, exílios e desenganos (*Via Sinuosa*, 1918; *Filhas da Babilónia*, 1920; *O Homem que matou o Diabo*, 1930; *Lápides Partidas*, 1945; *O Arcanjo Negro*, 1947). Até 1932, data do regresso definitivo ao País e sua fixação na capital, a matéria predilecta das obras de ficção vem

dos ambientes da sua Beira Alta natal, e Aquilino Ribeiro, servido por um facúndia lexicológica e frásica que é a mais exuberante de Camilo para cá e que aliás não deixa de se encantar de mais consigo própria, pôde ser unilateralmente apreciado, no público da sua geração própria, como um caso superior de regionalismo e prosa rica. *Terras do Demo*, 1919, *O Malhadinhas*, inserto pela primeira vez em *Estrada de Santiago*, 1922, e depois ampliado, e *Andam Faunos pelos Bosques*, 1926, são os mais elevados cumes desta fase. Aquela conceituação unilateral de *prosador*, sem o prejudicar no conjunto dos seus leitores mais fiéis, diminui, no entanto, a sua influência entre os jovens autores durante um período seguinte, em que foi apoucada a importância do estilo e se exaltou a do «documento humano», entendido quer como caso de introspecção burguesa, quer como caso de exploração social. *Maria Benigna*, 1933, e *Mónica*, 1939, romances de cenário lisboeta, onde o autor se recusou ao mimetismo de um estilo escrito ou oral, para as protagonistas, que fosse diferente do seu próprio, revelam sempre uma decidida vantagem no registo da percepção sensível sobre o da simpatia psicológica. Entretanto, a *Aventura Maravilhosa de D. Sebastião*, 1936, e *S. Banaboião*, 1937, alargando o espaço imaginativo pelos domínios da lenda e da hagiografia virtuais, realçam o fundo trágico das degradações da carne (doença, velhice, morte) contra o qual se recorta a festa dos sentidos, contraste barroco muito inerente à sua maneira. *O Arcanjo Negro*, continuação de *Mónica*, escrito em 1930-40, embora proibido até 1947, assinala o momento de maior negrume trágico na obra de Aquilino: assiste-se à conjugação das más estrelas (o envelhecer coincide com o fascismo), e carrega-se um pessimismo histórico muito frequente na sua obra, onde se testemunham com toda a crueza tantas formas impunes de prepotência, iniquidade, brutalidade e onde nada parece continuar-se do homem que morre ao homem que nasce, salvo a repetição do acto amoroso na origem e no apogeu de cada vida. Não esqueçamos um belo romance da infância, *Cinco Réis de Gente*, 1948, alguns belos contos, os de *O Servo de Deus* e *Casa Roubada*, 1940, e ainda os vários volumes de observação histórica, geográfica e ecológica que podemos representar por *Geografia Sentimental*, 1951.

A última fase discernível da carreira deste escritor, em que sobressaem *A Casa Grande de Romarigães*, 1957, e *Quando os Lobos Uivam*, 1958, o borbulhar de ritmos e imagens, a absorção e síntese dos coloquialismos, matizes e inflexões idiomáticas vivas, não atinge o superior virtuosismo de *O Malhadinhas e As Terras do Demo*, mas a sua temática alarga-se para além do anterior díptico barroco entre a carne estuante de vida e as potências da opressão e morte. E, assim, o primeiro desses romances é a crónica romanceada

de um morgadio minhoto através de nove gerações, procurando apreender as linhas essenciais de relação social. A comparação desta obra com *A Ilustre Casa de Ramires*, de Eça de Queirós, revela sob uma aparente semelhança intenções muito diferentes. O romance de 1958, ainda que estruturalmente pouco equilibrado, enfrenta um drama típico dos seus compatriotas serranos da Beira: a florestação compulsiva dos baldios comunais. Ambos se erguem a uma perspectiva mais ampla daquelas maranhas do amor carnal e da luta pela terra de que Aquilino já dera tantas cenas palpitantes.

Excepcional animalista literário, com um dom insuperado de captar o brio e o bafo dos impulsos vitais e de estender a gama da percepção sensorial verbalizada, deve-se a Aquilino a melhor bucólica da nossa literatura, a melhor reconciliação desta natureza antinatural, que é o Homem e o meio por ele criado, com a natureza mais livre que há, uma natureza neutra em matéria de bem e mal, e que em toda a tradição da écloga nos vinha morrer aos dedos na retórica do animismo, do antropomorfismo, senão mesmo da prosopopeia. Esta presença do inefável sensorial fica muito contígua, na sua obra, ao inefável da unidade carnal dos amantes. Mas aqui se descobre um dos seus óbvios condicionamentos. A mulher amada (não a mulher inserta numa rede variada de relações, sobretudo se popular) mal se personifica na sua obra, torna-se em geral objecto quase passivo de um impulso masculino, raro é ela própria uma força autónoma. O peso enorme da tradição patriarcal portuguesa, que modelou ainda a geração de Aquilino, e se faz mesmo sentir noutras posteriores, tende a encarar a mulher como uma presa esquiva ou caprichosa, que sabe seduzir mas deseja render-se. O amor aquiliniano tem todo o aspecto de um logro: logro é deixá-lo escapar por cobardia masculina (*Terras do Demo, Quando ao Gavião cai a Pena*), mas logro ou decepção realizá-lo (*O Homem que matou o Diabo, S. Banaboião*).

Esta coordenada estética e social da obra de Aquilino cruza-se com a do seu pessimismo histórico já referido, que só nas últimas obras se atenua. O espaço determinado por tais coordenadas corresponde ao seu estilo de ficção e de prosa. À grande organização artística de Aquilino falta algo como aquela largueza de horizontes do realismo de 1870-90; por isso, como é visível principalmente em prefácios e outros razoados, evita discorrer por conceitos, preferindo a insinuação verbal ou alusiva. É mesmo curioso notar que, ligado por atitude consciente de origem e de luta ao grupo da Biblioteca Nacional e da *Seara Nova* de 21, Aquilino Ribeiro exprime, no fundo, uma porção de vivências que se não enquadram no racionalismo idealista e, a seu modo, aristocrático desse grupo; exprime uma força como que ainda instintiva e anárquica de comunica-

ção humana que se desenvolve, literariamente, no pressuposto da criatividade da experiência popular, pelo menos ao nível da graça idiomática, supondo um conceito diferente, e no fundo mais densamente dialéctico, de escol cultural. O volume póstumo de memórias, infelizmente incompletas, *Um Escritor Confessa-se*, 1974, que cobre o período de 1901-1908, é um importante depoimento histórico e biográfico, e não desmerece literariamente da sua melhor produção. Foram reunidas *Páginas do Exílio*, de correspondência jornalística, organização de Jorge Reis, I, 1908-1914, II, 1927-30.

Ao grupo inicial da *Seara Nova* pertence também **José Maria Ferreira Sarmento Pimentel** (n. 1888-12-14 — f. 1987-10-13), cujas *Memórias do Capitão*, São Paulo, 1963, reedição, Porto, 1974, acrescentam ao seu interesse documental os méritos de um estilo exuberante de humor e de pitoresco.

Decadentistas-Simbolistas

Enquanto no desenvolvimento do saudosismo e outras correntes atrás estudadas predominam as tendências tradicionais e certas condições a que se encontrava exposta a literatura portuguesa, o simbolismo e ainda parte do seu desenvolvimento representam uma certa quebra de continuidade, uma brusca adaptação da literatura portuguesa a formas europeias evoluídas da arte poética. Por isso pospusemos o seu estudo. As estadias em Paris de Xavier de Carvalho, de António Nobre, de Eugénio de Castro, mais tarde, de Sá-Carneiro, Almada-Negreiros e outros desempenham um papel importante nas correntes inovadoras. *Insubmissos* e *Boémia Nova*, revistas coimbrãs, disputaram em 1889 a primazia nas inovações rítmicas (tripartição do alexandrino) e estilísticas, fazendo grande alarde dos nomes então em voga nas letras francesas. *A Arte — Revista Internacional*, que Manuel da Silva Gaio, Eugénio de Castro e Carlos Mesquita orientaram em 1895-96, teve como colaboradores alguns dos poetas estrangeiros mais famosos, como Verlaine, Gustave Kahn, Régnier, Verhaeren. Ao longo do decénio de 1890 várias e efémeras revistas publicam obras que se apresentam como de autores *simbolistas*, *decadentes*, *decadentistas* ou *decadistas*, como *novos*, *novistas* ou *modernos*, ou como *nefelibatas* («viandantes das nuvens»).

Deixando de parte certas tentativas precursoras de vários poetas, como Gomes Leal, Manuel Duarte de Almeida, Alexandre da Conceição, e ainda as que se encontram naquelas revistas coimbrãs, pode dizer-se que o decadentismo--simbolismo se lança com *Alma Póstuma*, série de vinte sonetos que D. João de

Castro (1871-1955) publica, em 1891, na *Revista de Portugal*, e com os livros que **Eugénio de Castro** (n. 1869-03-04 — f. 1944-08-17) publica no regresso de uma estadia no estrangeiro: *Oaristos* (1890), *Horas* (1891), *Silva e Interlúdio* (1894). Tais publicações são acompanhadas de prólogos e notas doutrinárias. Destas, como das próprias poesias ou das discussões então havidas, se depreende que as preocupações versificatórias e verbais dominam os nossos pioneiros simbolistas: trata-se de experimentar novas colocações de cesura no alexandrino e dos acentos fixos no decassílabo; de impor a prosa rítmica, o verso livre, e certas estruturas estróficas novas ou desusadas; trata-se ainda de surpreender o leitor pelo ineditismo das imagens, pela estranheza de um vocabulário erudito sobretudo colhido no *Petit Glossaire* [...], 1888, simbolista, decadentista de Jacques Plowert, pseudónimo de Paul Adam, e alusivo a um mundo deslumbrante de pedrarias raras e alfaias litúrgicas, perfumes exóticos, símbolos heráldicos. Tudo isto se associava a uma pretensa degenerescência que se comprazia no tédio, ou *spleen*, na nevrose, senão perversão sadomasochista. Os autores pretendiam escrever «para os raros apenas», numa aura de misticismo e deliquescência, sugerida por arcaísmos, alusões estranhas e por um novo léxico ou sufixação preciosos, frequentemente galicistas ou alatinados (*oirescente, fulvo, lilial, ruisselante, cérulo, hiemal*, por exemplo). Notas dominantes desta poesia são um profundo pessimismo e formas contraditórias de expressão religiosa, ora casta e fielmente católica, ora ocultista, budista, senão mesmo satânica, blasfema ou mera e exteriormente ligada aos ritos e liturgias tradicionais.

Tais inovações foram acolhidas com escárnio pelo público e pelos críticos, mesmo aqueles que, como Fialho, apresentam manifestas afinidades com o decadentismo. O próprio Eugénio de Castro, ao lado do crítico simbolista e também poeta Manuel da Silva Gaio (1861-1934; *Versos Escolhidos*, 1905; *Sulamite*, 1928), e tal como contemporaneamente acontece com Moréas e Régnier, evolui no sentido de uma disciplina formal clássica cada vez mais sóbria, até se aproximar do folclore (*Constança*, 1900; *Depois da Ceifa*, 1901; *Sombra do Quadrante*, 1906; *Camafeus Romanos*, 1921; *Cravos de Papel*, 1922; *Últimos Versos*, 1938). Representante típico do cunho artificioso e completamente desenraizado dos nossos primeiros grupos simbolistas, este poeta denuncia no entanto, pelo contraste, a penúria imaginativa de quase toda a poesia sua contemporânea, a incapacidade de transcender as banalidades de um murcho ou vago idealismo romântico formalmente desleixado. Eugénio de Castro, incapaz de uma inovação radical na poesia e mesmo de criar símbolos com uma ressonância poética que transcenda o maravilhoso sumptuário, contribuiu, todavia, para a reabilitação da intencionalidade artística, contra o preceito

romântico da improvisação inspirada, que os parnasianos não tinham entre nós vencido. Contribuiu deste modo para um orgulhoso culto da «arte pela arte», ou «esteticismo», que, de uma forma ou de outra, abrange numerosos escritores portugueses até cerca de 1925; e, adaptando ao português certas experiências rítmicas simbolistas (*Um Sonho*, em *Oaristos*; *Pelas Landes à Noite*, em *Horas*, por exemplo), iniciando certas audácias metafóricas, abriu caminho a Sá--Carneiro e a outros *decadentes*.

Da estética simbolista foram tributários, como vimos, diversas personalidades e grupos na transição do século XIX para o século XX. Mencionemos João Barreira (1866-1961, autor de *Gouaches*, 1892, prosa poética); António de Oliveira Soares, cuja imaginaria litúrgica se assemelha à de Eugénio de Castro (*Paraíso Perdido*, 1892); os açorianos Carlos Mesquita (1870--1916, ligado às feições *decadentes-simbolistas* da revista *Ave Azul*, 1899-1900, de Viseu) e Roberto Mesquita (1871-1923; *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, 1973); João Lúcio (1880--1918), que pelo seu exuberante gosto de cor e de mitologia popular foi um António Nobre algarvio (*O Meu Algarve*, 1905); Júlio Brandão (1869-1947; *Livro de Aglaïs*, 1892); e Henrique de Vasconcelos (1876-1924), autor de *Flores Cinzentas*, 1893, que posteriormente alternaria a poesia com o conto simbolistas. Entre 1891 e cerca de 1896 muitos destes e outros primeiros *decadentes* evoluem em sentido lusitanista-nacionalista, neoquinhentista ou neogarrettista, ruralista, saudosista ou neoclassicista. Augusto Gil (1873-1929) adaptou certa plasticidade da imaginação simbolista a um lirismo e sátira de grande público (*Luar de Janeiro*, 1910, muito reeditada, *Canto da Cigarra*, 1910; *Alba Plena*, 1916, 7.ª edição, 1962). À geração simbolista portuguesa não falta a nota do exotismo oriental que Pierre Loti deu em França. Encontramo-la em Alberto Osório de Castro (1868-1946), autor de *Flores de Coral*, Díli, 1908, e, em prosa, sobretudo em **Wenceslau de Morais** (1854-05-30 — f. 1929-07-01), oficial da marinha que acabou por se fixar no Japão, onde se casou e converteu ao budismo, interessando os leitores portugueses na vida oriental e especialmente nipónica, através da crónica jornalística e de vários livros com êxito, especialmente *Dai-Nippon*, 1897, *Cartas do Japão*, 1904, *O Culto do Chá*, 1905, *O Yoné e Ko-Haru*, 1923, *O Bon-Odori em Tokushima*, 1911.

CAMILO PESSANHA

A um poeta que estanciou largos anos em Macau e que fez curiosos estudos e traduções sobre a civilização e a literatura chinesas (*China*, 1944), Camilo Pessanha (n. Coimbra, 1867-09-07 — f. 1926-03-01), se deve o melhor conjunto de poemas simbolistas portugueses, que exerceram profunda influência na geração de *Orpheu*, embora só em 1920 viessem a ser reunidos por Ana de Castro Osório, sob o título de *Clepsidra*, reedição aumentada de 1945 e reed. 1956 por João de Castro Osório; poemas inéditos e variantes reunidos por Gaspar Simões no volume da colecção *A Obra e o Homem*, com outros poemas, traduções de

oito elegias chinesas e variantes, Ática, 1969. Edição crítica de Paulo Franchetti, 1994. Pessanha criou uma arte meticulosa no tratamento musical e evocativo do verso que muito lembra a de Verlaine. Os seus sonetos, sobretudo, são lançados com um cuidado extremo em eliminar quaisquer inflexões previsíveis da expressão sentimental. O equilíbrio fonético do verso, a simplicidade e o saber de cada palavra parecem nele ser escrupulosamente ponderados. É um novo rigor de afinação que se impõe na poesia portuguesa, e que corresponde a uma nova gama de sensibilidade, e o mais surpreendente é que tal rigor se encontra já consumado em poemas dispersos desde 1887, muito superiores às obras *decadentes* editadas no decénio de 1890, e que o seu magistério se manterá permanentemente sensível até Fernando Pessoa e outros poetas posteriores.

Na verdade, não se trata do amor, da esperança, da desilusão, da dor, do desejo, dos grandes sentimentos românticos encarecidos ou bem reconhecíveis. O desejo e o amor suspendem-se, e desistem, e fruem a música agridoce da desistência, seguros de que a sua consumação seria o tédio. Dos grandes naufrágios sentimentais, Pessanha recolhe apenas, «na fria transparência luminosa» de uma lucidez desistente, «róseas unhinhas que a maré partira.../Dentinhos que o vaivém desengastara.../Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...». À parte um ou outro momento amargo em que se sente que a vida se poluiu de um qualquer modo estranho, a poesia de Pessanha é a de puro desfibramento pessoal em ténues e inúteis agonias, na atenção a um ritmo cada vez mais abstracto daquilo que os dias trazem e levam — do tempo em si mesmo, feito inodoro e incolor como a água que lhe serve de imagem. Muito significativo é que esta decantação da personalidade até ao puro ritmo de um tempo vazio se tenha, como veremos, comunicado a uma parte dos líricos mais dotados que se estendem até à actualidade.

Na poesia de Pessanha reconhece-se ainda, embora esfumado, certo ponto de partida num neo-romantismo cavaleiresco e caraveleiro, talvez muito ligado à própria ascendência paterna brasonada, e que vem até às franjas eruditas do vocabulário; mas os seus símbolos mais insinuantes de um paraíso perdido conduzem-nos até à pureza materna da infância popular rural, até à aceitação do destino, mesmo através de um naufrágio da esperança apaixonada e das últimas palpitações em que, já afogada, ela vai morrendo, quase mineralizada como ossos, fósseis, restos de vida entre as coisas inertes.

Nenhum poeta português pôde, como Pessanha no seu espólio lírico tão breve, eliminar quase completamente as categorias mentais prosaicas do discurso poético. Cada um dos seus principais poemas é um pequeno mas inesgotável mundo de motivos rítmicos e imaginíficos associados, com uma ordem própria brotando de exclamações e reticências orais espontâneas, mas diluidora

da sintaxe-padrão que tem o verbo como fulcro. A perspectiva das coisas no espaço-tempo também se refaz pela primeira vez, com Pessanha, na poesia portuguesa. E disso resulta um tipo, até então inédito em português, de partitura lírica, em que palavras muito escolhidas jogam, de cada vez, com todo um conjunto de evocações (significados, timbres ou inflexões de voz em que são usuais, valores articulatórios), quase apenas expressivas por efeito de constelação. Deste modo, a metafísica das realidades materiais e psíquicas implícita no senso comum liquefaz-se, e, por exemplo (e esquematizando), uma esperança frustrada pode fruir o doce ocaso da realização... que não teve (*Floriram por engano as rosas bravas*); a substancialidade dos fenómenos objectivos e a unidade pessoal são interrogadas (*Imagens que passais pela retina*); o próprio poema tende para uma música de palavras associadas a motivos visuais, auditivos e outros (*Chorai arcadas*). Há ainda *China, estudos e traduções*, por C. Pessanha, Agência Geral das Colónias, 1944.

ANTÓNIO PATRÍCIO

O escritor que melhor realiza a síntese do saudosismo com o simbolismo e ainda com influências de Nietzsche é António Patrício (n. Porto, 1878-03-07 — f. Macau, 1930-06-04), cuja original sensibilidade tanto se exprime nas *Poesias* (edição póstuma 1942) como nos contos (*Serão Inquieto*, 1910), e sobretudo nos três poemas dramáticos *Pedro o Cru* (1918), *D. João e a Máscara* (1924), aos quais acresce a breve peça *O Fim* (1909).

Com efeito, a força poética tão manifesta nesta obra, toda feita da aceitação panteística da vida que só se vive uma vez em face da morte (como uma onda que «encrespou, arqueou num grande esforço, foi um côncavo glauco cheio de asas e explodiu a rir toda espumante»), confere à saudade, naqueles dramas, uma tensão trágica inapreensível à musa elegíaca de Pascoaes. Nos momentos mais patéticos do teatro de Patrício, a saudade constitui uma contradição viva de desespero e alegria louca, uma afirmação heróica de sobrevivência eterna, como simples forma de sensibilidade, daquilo que se amou e perdeu. Negando, de um modo nietzschiano, qualquer finalidade para a vida que seja extrínseca à própria vida, e tomando o amor como tipo das paixões humanas, os dramas de Patrício exprimem um imenso apego àquilo mesmo que no amor existe de necessariamente irrealizável, quer devido à morte (*Pedro o Cru*), quer devido à contradição do finito-infinito inseparável das aspirações humanas — e isto sob

a forma de contraste inevitável de carne-espírito (*Dinis e Isabel*, em que a própria santa se revela sensual e humana no limiar da morte), ou sob a forma de insaciabilidade (*D. João e a Máscara*). Mesmo o que há de esquemático, de metafísico ou de doentia obsessão do corpo cadavérico em António Patrício se justifica inteiramente em extraordinárias páginas de ambiente lírico ou patético, como certos monólogos de D. Pedro, D. João, o dueto amoroso final de Dinis e Isabel e os desfechos dos contos *O Precoce*, *Suze* e *O Veiga*, trechos poéticos pelo seu próprio ritmo de verso, pois só graficamente são prosa. A ideia dominante da morte é como que o recorte, a consciência plena e definida, neste escritor, do valor insubstituível de cada momento da vida tensa; e, deste modo, o lugar da morte é muitas vezes nele o lugar, também, da natureza, que poucos poetas sentiram tão liricamente: a chuva, a névoa, o vento sul, a neve, o luar, tudo o que nos enche com o «heroísmo humilde de aceitar», e sobretudo o mar, que em Patrício se diria o símbolo supremo da vida.

RAUL BRANDÃO

Integrado por volta de 1890 num grupo portuense de boémia simbolista, cujos ideais romanceou na *História de Um Palhaço*, de 1896, ref. 1926 sob o título de *A Morte do Palhaço* e o *Mistério da Árvore*, Raul Brandão (n. Foz do Douro, 1867-03-12 — f. 1930-12-05) revela-se desde inícios do século como o principal reelaborador dos motivos do remorso confitente e da autoculpabilização religiosa pelos males sociais que Tolstoi e Dostoievski tinham transmitido ao Ocidente. Há também no seu estilo uma contorção *decadente*, que se nota sobretudo no obstinado apego a determinadas imagens e palavras, e no registo pertinente das expressões coloquiais e populares do patético e do ridículo. No seu espólio literário figuram volumes de impressões de pitoresco local ou de costumes, a que se agarra um espanto sempre extasiado de ver e sentir (*Pescadores*, 1923; *Ilhas Desconhecidas*, 1926); e ensaios de ressurreição histórica quase à Oliveira Martins. Estes, como os seus três volumes de memórias, estão percorridos pela obsessão de amplificar em tudo e todos a faceta louca e grotesca, o ponto de contacto entre o trágico e o reles (*El-Rei Junot*, 1912; *1817 — A Conspiração de Gomes Freire*, 1914, ref. de *A Conspiração de 1817*, 1914; *Memórias*, 1919-25-31, este último volume sob o título de *Vale de Josafat*).

Mas o aspecto mais palpitante da obra de Raul Brandão é o da sua dor de consciência perante a humanidade explorada. Certas contradições, que o afli-

gem, entre a passividade desse sentimento de simpatia e as fronteiras egoístas da ternura familiar burguesa ditam-lhe páginas de uma confissão pungente, nas *Memórias* e sobretudo em *O Pobre de Pedir* (edição póstuma, 1931). Ninguém falou de ternura mais emocionadamente do que ele — denunciando, por outro lado, os limites dessa ternura nas relações humanas que o dinheiro condiciona, e são a seu ver quase todas; ninguém capta como ele a poesia do lar — denunciando, por outro lado, na vida de casados o espezinhamento da mulher e a coincidência sensual de um equívoco de fins, o fojo em que o homem, lobo do homem, esquece a lei da selva burguesa onde tem de ganhar a vida; o poeta da dor sabe que ele não existe literariamente sem meia dose de teatralidade, sabe que «a ânsia de eternidade», a que se apega, se reduz, sinceramente, a uma coisa como «jogar o gamão pela eternidade», e denuncia um acto de dever ou de caridade como sendo, sob o capitalismo, um disfarce íntimo para o egoísmo imposto pela própria estrutura das relações entre os homens. Complementarmente, a *Farsa* (1903), *Os Pobres* (1906, 8.ª ed. 1978) e *Húmus* (1917, 2.ª ed. 1921 e 3.ª s/d, revistas; 7.ª ed. 1986), mais do que novelas, são três poemas em prosa da dor dos humildes e esmagados, poemas extraordinários na nossa literatura. Os temas da frustração e remorso burgueses e do sofrimento humilhado reencontram-se admiravelmente teatralizados em *O Doido e a Morte* e *O Gebo e a Sombra* (*Teatro*, 1923) e *O Avejão*, 1929. As suas impressionantes confissões, bem mais corajosas que as que noutros autores se inspiram na psicanálise, a sua patética galeria de sofrimentos (Gabiru, Gebo, Candidinha, Joana, Luísa, etc.) são o que no-lo impõe como um grande escritor, para além de uma maneira literária, em que se exprimem: o panteísmo lúgubre de *Prosas Bárbaras*; patéticas configurações dostoievsquianas de certas deformações de psicologia social, como impulsos criminosos ou humildades abnegadas; uma obsessão de se identificar com todo o sofrimento, humilhação, remorso, ou, opostamente, o mero e ocasional espanto de existir, que o leva a transfigurar a vida média quotidiana entre o *ulular da dor* e a *teia de sonho*, entre uma *mixórdia* e *uma coisa doirada e imensa, esfarrapada e imensa*. De colaboração com a mulher, Maria Angelina Brandão, escreveu uma narrativa para crianças, *Portugal Pequenino*, 1930, versão mais simples de dois temas: paisagem portuguesa; criação da alma pela dor.

Bibliografia

Historicismo e historiografia

- Figueiredo, Fidelino de: *Historiografia Portuguesa do séc. XX*, em *Revista de História de São Paulo*, n.º 20, 1954. Ver ainda os ensaios nomeados ao longo deste nosso estudo, e acrescente-se *Uma carta sobre criteriologia literária*, 1957, *Símbolos e Mitos*, 1964, *Paixão e Ressurreição do Homem*, 1967
- Godinho, Vitorino Magalhães: *A Historiografia Portuguesa: Orientações, Problemas, Perspectivas*, *ibidem*, n.ºs 21-22, 1955.
- Pereira, Carlos de Assis: *Ideário Crítico de Fidelino de Figueiredo*, sep. do Boletim da Fac. de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo, n.º 272, 1962.
- Paço d'Arcos, Joaquim: *Carlos Malheiro Dias*, 1961.
- Mesquita, Mário. *C. Malheiro Dias — Ciclorama Crítico de um Tempo*, Vega (estudo e antologia).
- Torres, Alexandre Pinheiro: estudo sobre o romance naturalista *A Mulata*, de C. Malheiro Dias, 2 eds., Rio, 1896, 3.ª ed. Lisboa 1976, em *O Neo-Realismo Literário Português*, 1977, e *Ensaios Escolhidos*, I, 1989, Caminho, pp. 33-49
- Chorão, João Bigotte: *Carlos Malheiro Dias na ficção e na história*, «Biblioteca Breve», n.º 121, ICALP, 1992.
- O último cap. de Silbert, A., *Do Portugal do antigo regime ao Portugal oitocentista*, 2.ª ed. 1977, contém uma resenha da historiografia portuguesa de fins do séc. XIX e início do séc. XX.
- Ver ainda Marques, A. H. de Oliveira. *Esboço Histórico da Historiografia Portuguesa* in *Ensaios de Historiografia Portuguesa*, Palas Editores, 1988.
- *Breve reflexão acerca da historiografia portuguesa do séc. XX* e *Historiografia Contemporânea sobre o séc. XX* in Halpern Pereira, Miriam: *Das Revoluções Liberais ao Estado Novo*, Editorial Presença, 1994, pp. 218-255.
- *Dossier* bibliográfico sobre Fidelino de Figueiredo, «Letras e Letras», n.º 23, Nov. 1989.
- Amora, A. Soares: *o Essencial sobre Fid. de Figueiredo*, IN-CM, 1989.

Teatro

- Além de *Estrada Larga*, atrás referida, na secção *O Teatro Português no Séc. XX*, e de vários artigos insertos em *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, tomos I a V, 1950-54, Lisboa, ver Rebelo, Luís-Francisco: *Imagens do Teatro Contemporâneo*, Lisboa, 1960, *Teatro Português*, 2.º vol., *História do Teatro Português*, col. «Saber», reed. 1972, *D. João da Câmara e os caminhos do teatro português*, 1962, *O Teatro simbolista e modernista*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1979, e *100 Anos de Teatro Português* (1880-1980), Brasília, Porto, 1984 (contém um excelente guia alfabético dos principais autores e peças), *História do Teatro de Revista em Portugal*, I, *Da Regeneração à República*, 1984. Almeida, Fialho de: *Actores e Autores*, Liv. Cláss. Ed., 1970, 2.ª edição.
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português*, Lisboa, 1969; Duarte Ivo Cruz: *Introdução ao Teatro Português do Séc. XX*, Lisboa, 1969. Barata, José Oliveira. *História do Teatro Português*, ed. Universidade Aberta, 1991. Pimentel, F. J. Vieira. *Literatura Dramática e Fim-de-Século (1886--1904)*, in «Diacrítica», n.º 6, Univ. do Minho, 1991, pp. 47-60, e vol. *Literatura Portuguesa e Modernidade*, Ponta Delgada, 1991.
- Martocq, Bernard: *Manuel Laranjeira et son Temps (1877-1912)*, Centro Cult. Português, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1985, espec. cap. VII, «Le Théâtre Portugais vers 1900», pp. 387-448.

Neogarrettismo e passadismo

- *Poesia Completa de A. Nobre*, pref. de Mário Cláudio, Círculo de Leitores, 1988.
- Ed fac-símile de um exemplar corrigido da 1.ª ed. do *Só*, Paris, 1892, pela Missão Portuguesa junto da UNESCO, 1992, com apres. de José Augusto Seabra, J Santos Teixeira e Luís Cabral.
- Nemésio, Vitorino: *Conhecimento da Poesia*, Verbo, 1958, reed. 1970 (contém dois breves textos impressivos).
- *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa — I*; *O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, Augusto da Costa Dias, 1962, 3.ª ed. 1978
- Castilho, Guilherme de: *António Nobre*, Lisboa, 1950, reed. 1968 e 1980, outro volume com o mesmo título na colecção «A Obra e o Homem», 1966, 3.ª ed. rev e ampliada 1988, além da introd. e notas à *Correspondência*, Lisboa, 1967, e três capítulos do seu vol. *Presença do Espírito*, IN-CM, 1989; *pref e notas de cartas e bilhetes postais de Justino Montalvão*, sep. do «Boletim» da Bibl Pública Municipal de Matosinhos, n.º 2, s/d.
- Cintra, L. F Lindley: *O Verso de A. Nobre*, in *Brotéria*, 86, n.º 2, Fev. 1968, e *António Nobre, poeta romântico*, in «Ocidente», vol 31
- Lopes, Óscar: *A oralidade de Nobre*, in *Modo de Ler*, Porto, 1969, pp. 263-275; *A. Nobre ou uma espécie de solidão*, in *Afecto às Letras* (homenagem a J. do Prado Coelho), IN-CM, 1984, pp. 585--595, e *Entre Fialho e Nemésio*, I, IN-CM, 1987, pp 67-84
- Bento, José. *Notas para uma ed. crítica do «Só» de A. Nobre*, in «Brotéria», vol 113, n.º 1, Julho 1981, pp 3-40
- Duarte, Isabel Margarida/Silva, Augusto Santos: *A. Nobre, problemas de uma aproximação cultural*, «Colóquio/Letras», 64, Nov. 1981, pp 31-40
- Simões, J Gaspar: *António Nobre*, col. «Cadernos Culturais», 1984.
- Delille, Maria Manuela Gouveia: *A «Santa Iria» de A. Nobre e a Nacionalização do Motivo de Ofélia*, sep «Biblos», n.º 45 (com fac-símiles).
- Lawton, R. A.: *Dix-huit sonnets d'António Nobre*, in «Sillages», 1977/5, Poitiers, pp. 103-126.
- Morão, Paula: *O Só de António Nobre — Uma Leitura do Nome*, Caminho, 1991 (tem bibliografia extensa)
- Vouga, Vera. *António Nobre, Les Intimes contraintes (questions de Métrique)*. Rev. da Fac. de Letras do Porto, II, vol IX, 1992, pp 139-171 (verifica a intencionalidade e a intensidade do trabalho textual de Nobre, em obediência a um apurado e reconhecível senso rítmico). *Memória de António Nobre*, n.º especial duplo (127-128), Jan.-Junho 1993, da rev. «Colóquio/Letras».
- Edições recentes de A. Nobre. *Correspondência*, org., intr e notas de Guilherme de Castilho, 2.ª ed. ampl e rev , IN-CM, 1982; *Correspondência com Cândida Ramos*, leit., pref. e notas de Mário Cláudio, Bibl. Públ. Municipal do Porto, 1982; *Alicerces* seguido de *Livro de Apontamentos*, leit., pref. e notas de Mário Cláudio, IN-CM, 1983; *Poesia Completa de A. Nobre*, pref. de Mário Cláudio, Círculo de Leitores, 1988. *Primeiros Versos e Cartas Inéditas*, org. Viale Moutinho, Editorial Notícias, Lisboa, 1983. Antologia: *Só*, apres., selec. e notas de M. Madalena Gonçalves, «Textos Literários», 1987.
- *Éclogas de Agora* de Afonso Lopes Vieira, sátira anti-salazarista, pref. e notas de Cecília Barreira, col. Heuris, 1986 (1.ª ed. semiclandestina, 1935). Mourão-Ferreira, David: *Acção Cultural de Afonso Lopes Vieira*, 1978
- Castro, Aníbal Pinto de: *António Sardinha e o Movimento Literário do Integralismo Lusitano*, sep. da rev «A Cidade», Portalegre, 1989
- Monografia informativa sobre um neo-romântico e suas relações: Fernando Lemos Quintela: *Fausto Guedes Teixeira*, C. M. de Lamego, 1990.

- Guedes, Maria Estela: *À Sombra de Orfeu*, antologia de sonetistas entre João Penha, n. 1838, e Guilherme de Faria, n. 1907, «Colecção Textos Escolhidos», APE — Guimarães Editores, 1990.

Saudosismo

- Guimarães, Fernando: *Poética do Simbolismo*, Presença, 1988 (com antologia e bibliografia).
- Botelho, Afonso: *O Saudosismo como Movimento*, Braga, 1960; *O Saudosismo e Pascoaes*, série de artigos insertos em *Estrada Larga*, 1, antologia do suplemento Cultura e Arte de «O Comércio do Porto», org. por Costa Barreto, Porto, 1959.
- Bordalo, Álvaro: *Bibliografia de Pascoaes*, em *Fichas Bibliográficas da Gazeta do Bibliófilo*, anexa à revista *Portucale*, Porto, 1950.
- As reedições das obras de Pascoaes apresentam, por vezes, profundas remodelações do texto, pelo que o leitor atento não deve dispensar a ficha bibliográfica supracitada de Álvaro Bordalo.
- Coelho, Jacinto do Prado: *A Poesia de Teixeira de Pascoaes*, estudo e antologia, Coimbra, 1954, e pref. ao 1.º vol. de *Obras Completas* de T. de Pascoaes, 11 vols., Lisboa, 1965.
- Antunes, Manuel: *Do Espírito e do Tempo*, Lisboa, 1960.
- Lopes, Óscar: *Presença de Pascoaes*, entre outros artigos sobre Pascoaes insertos em «Vértice», n.º 115, Março 1953, e, sobretudo, *Entre Fialho e Nemésio*, I, IN-CM, 1987.
- Simões, J. Gaspar: *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, Porto, 1976.
- Ver ainda o vol. da colecção «A Obra e o Homem» dedicado a Teixeira de Pascoaes, da autoria de Alfredo Margarido, 1961.
- Estudos de Jacinto do Prado Coelho e Vitorino Nemésio nos 7 volumes de *Obras Completas* de Pascoaes, Bertrand, Lisboa.
- *Pascoaes (In Memoriam)*, SEC e IN-CM, 1980.
- Principal fonte de estudos pascoalinos: Mário Garcia, *Teixeira de Pascoaes, contribuição para o estudo da sua obra*, ed. da Fac. de Filosofia de Braga, 1976 (tem ampla bibliografia activa e passiva). Ver ainda Joaquim de Carvalho: *Problemática da Saudade*, *Revista de São Paulo*, Abril-Junho 1958, e *Filosofia da Saudade*, IN-CM, 1986. *Epistolário Ibérico — Cartas de Unamuno e Pascoaes*, Assírio e Alvim, 1986.
- Carvalho, Júlio Sinde Martins de: *Roteiro Filosófico para o Universo de Teixeira de Pascoaes*, tese de licenciatura, Coimbra, 1972.
- Números especiais de homenagens de «Gazeta Literária», Porto, 1952, «Vértice», 13, n.º 115, Março 1953, e *Via Latina*, Coimbra, 1951-05-11. N.º duplo especial, 27-28, da *Nova Renascença* consagrado ao 75.º aniversário da *Renascença Portuguesa*, Porto, 1987. *Na sombra de Pascoaes/Fotobiografia*, por José Teixeira de Vasconcelos, Vega, 1993.
- *Um Momento de Pensamento Filosófico Português*, in *Aufgesätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, vol. 2, Münster, 1961, síntese de Vítor de Sá em *A Esperança e a Saudade no Nacionalismo da 1.ª República*, in «Seara Nova», n.º 1583, Set. 1977.
- Santos, A. Ribeiro dos: *A Renascença Portuguesa — um movimento cultural portuense*, Fund. Eng.º António de Almeida, Porto, 1990 (com extensas referências e bibliografia).
- *Pascoaes*, vol. de autoria colectiva IN-CM, 1977; e *Catálogo da Exposição Bibliográfica*, Bib. Nac. de Lisboa, 1977.
- Silva, A. Santos/Duarte, Isabel Margarida: *Pascoaes: Temas para uma literatura actual*, Prémio Teixeira de Pascoaes, ed. Anos Oitenta, Porto, 1980.
- Pereira, José Carlos Seabra: *Tempo Neo-Romântico*, in «Análise Social», vol. 19, n.ºs 77-78-79, 1983, pp. 845-873, *Autour de la thématique politique et de l'engagement dans la Litérature*

Portugaise, in *Utopie e Socialisme au Portugal au XIX siècle*, F. C. Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1982.

- Antologias de Teixeira de Pascoaes: *A Poesia de T. de Pascoais*, org. Jacinto do Prado Coelho, Coimbra, 1945; *Antologia Poética*, por Cunha Leão e Alexandre O'Neill, Lisboa, 1962, col. «Agir», Rio de Janeiro, org. e pref. por Jorge de Sena, 1965, 3.ª ed. rev., Porto, 1982; ed. org. por M. Cesariny de Vasconcelos, Cor, Lisboa, 1972; e col. «Textos Literários», selec., apres. e notas de Silvina Rodrigues Lopes, 1987 Os textos de Pascoaes sobre a saudade, incluindo prefácios e a polémica com A. Sérgio, estão reunidos em *A Saudade e o Saudosismo*, compilação, intr. e notas de Pinharanda Gomes, Assírio e Alvim, 1988. Antologia de textos de *Filosofia da Saudade*, de D Duarte à actualidade, incluindo os saudosistas, seus continuadores ou exegetas e autores galegos, selec. e org. de Afonso Botelho e A. Brás Teixeira, IN-CM, 1986. A Assírio & Alvim reeditou com pref. de F. Guimarães *Napoleão*, 1889, e *Marânus*, 1990. *Na Sombra de Pascoaes*, M. José Teixeira de Vasconcelos, 1993 (uma fotobiografia).

Afonso Duarte

- *Obras Completas — 1 Obra Poética*, Plátano, Lisboa, 1974.
- Pereira, José Carlos Seabra. *«Lápides e outros poemas»* e a *Obra Poética de A. Duarte*, in «Colóquio/Letras», 47, Janeiro de 1979, pp. 49-58

Antologias:

- *Poesias de A. Duarte*, apres., selec. e notas de M. Madalena Gonçalves, «Textos Literários», 1984 (com um bom estudo e ampla bibliografia); e *A. Duarte — Antologia Poética*, pref. e selec. de Luís Valle, Direcção-Geral de Divulgação, Lisboa, 1984.

Florbela Espanca

- Florbela Espanca — *A Vida e a Obra*, estudo e antologia por A. Bessa-Luís, Arcádia, 1979
- *Obras Completas*, 6 vols., 1985-86, incluindo *Diário e Cartas, Poesia (1918-1930) II, Contos III*, 2.ª ed , 1992, ainda um 7.º vol biobibliográfico e documental *Acerca de Florbela*, 1986, org. Rui Guedes, Dom Quixote. (Recensão dos vols. I, II, III e IV, respectivamente, por Silvina Rodrigues Lopes e por M. Lúcia dal Farra, in «Colóquio/Letras», 92, Julho 1986, pp. 86-90, e de *Cartas* e do 7.º vol. por M. Lúcia dal Farra in «Colóquio/Letras», 99, Set./Out. 1987, pp. 109-113.) Em 1995 sai a *Poesia Completa*, ed. de Rui Guedes. *Fotobiografia*, 1985, por Rui Guedes.
- Silva, Zina M. Bellodi da: *F. Espanca: Discurso do Outro e Imagens de Si*, tese univ., Araraquara, São Paulo, 1987.
- David, Celestino: *O Romance de Florbela*, Évora, 1949.
- Sena, Jorge de· *Florbela Espanca* conf. nos Fenianos Portuenses, 1946 ed. 1947, e inclusa em *Estudos de Literatura Portuguesa*, 1988, Edições 70.
- Pref de José Régio à 8.ª ed. dos *Sonetos Completos* dessa poetisa, Coimbra, 1950.
- Sacramento, Mário: *Ensaios de Domingo*, Coimbra, 1950
- Alexandrina, Maria: *A Vida Ignorada de Florbela Espanca*, Porto, 1965.
- Farra, Maria Lúcia dal: *Florbela Espanca — Trocando Olhares*, IN-CM, 1994.
- Lopes, Óscar: *Florbela a Alentejana Livre*, «Jornal das Letras» n.º 631, de 21 de Dez. a 3 de Jan., 1995, pp. 42-43. Aguardam-se as Actas do Congresso *Florbela Espanca*, Évora, Dez. 1994. De Maria Lúcia del Farra há ainda artigos importantes em *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º 2 e n.º 5, UNICAMP, 1983, pp 67-77 e 1986, pp. 111-112.

Simbolismo e esteticismo

- Está em curso uma nova ed. das *Obras Completas* de Eugénio de Castro, de que foi editada uma *Antologia*, intr., selec. e bibliog. de Albano Martins, IN-CM, 1987.

Antologia:

- *Poesia Simbolista Portuguesa*, apres., selec. e notas de Fernando Cabral Martins «Textos Literários», Comunicação, 1990.

Estudos:

- *O Simbolismo e os Simbolistas*, série de artigos insertos em *Estrada Larga*, já referida.
- Ferro, Túlio Ramires. *Raul Brandão et le Symbolisme Portugais*, em «Bulletin des Etudes Portugaises», vol. XIII, 199, além dos artigos da «Vértice» já referidos.
- Cidade, Hernâni: *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura*, 2.ª ed., Coimbra, 1957.
- Simões, J. Gaspar: *História da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, 1959 (contém antologia), e *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, Porto, 1976.
- Sena, Jorge de: *Da Poesia Portuguesa*, Lisboa, 1960.
- Belchior, Maria de Lourdes. *Verlaine e o Simbolismo em Portugal*, in «Brotéria», 90, n.º 3, Março 1970.
- Carvalho, Rui Galvão de: *Carlos de Mesquita e as Origens do Simbolismo Português*, in «Ocidente», vol. 31.
- Cabral, Alexandre: *Notas Oitocentistas*, com estudo sobre Eugénio de Castro, 1973.
- Pereira, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, 1976 (obra fundamental, com extensa bibliografia de estudos, textos, revistas e testemunhos; conceptualiza o decadentismo e o simbolismo, sobretudo franco-belgas, analisa os precursores portugueses, segue cronologicamente as revistas e livros característicos da corrente nos anos de 90, e estuda os principais temas e inovações estilísticas e métricas); e *Do Fim-de-Século ao tempo de Orpheu*, Almedina, Coimbra, 1979.
- Lopes, Maria Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste* (1.ª parte), Paris, 1977.
- Rebelo, Luís-Francisco: *O Teatro Simbolista e Modernista*, «Biblioteca Breve», ICLP, 1979, Lisboa.
- Guimarães, Fernando. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, IN-CM, 1882. Do mesmo autor, selec. e pref. de *Antologia de Ficção e Narrativa no Simbolismo*, Guimarães Editores, 1988 (inclui *Os Nefelibatas*, folheto provocativamente decadentista de 1891-92 e atribuído a um imaginário Luís de Borja, mas parece que da co-autoria de Júlio Brandão, Raul Brandão e Justino de Montalvão); e *Poética de Simbolismo em Portugal*, IN-CM, 1990 (contém antologia teorética e poética, incluindo a polémica de 1889 sobre a tripartição do verso alexandrino).
- Em publicação, as Actas do Colóquio Intern. «O simbolismo e modernismo em Portugal», 1990, pelo Centro Cultural Português, Fund. C. Gulbenkian Paris. N.º especial sobre o simbolismo da rev. «Nova Renascença», 35-38, Verão de 1989 e Verão de 1990. O n.º 6 da rev. «Diacrítica», Univ. do Minho, 1991, contém importantes artigos sobre a literatura finissecular, entre eles, Marinho, M. de Fátima: *Constança ou o outro lado do mito*, de que se fez separata.
- Cruz, Duarte Ivo: *O Simbolismo no Teatro Português*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1991.
- Principais publicações colectivas e revistas da corrente, além das mencionadas: *Os Novos*, Porto, 1889, Coimbra, 1893-94; *Revista d'Hoje*, Porto e Lisboa, 1894-96; *Os Livres*, Porto, 1897; *Ave-Azul*, Viseu, 1899-1900. O principal memoralista do grupo dos «Nefelibatas» é Júlio Brandão (*Galeria de Sombras*, Civilização, Porto, 1935; *Desfolhar dos Crisântemos*, Civilização, Porto, 1938; e *Recordações de um Velho Poeta*, Lisboa, 1943).

Camilo Pessanha

- Edição conjunta de *Clepsidra e outros poemas*, Ática, Lisboa, 1969, por João de Castro Osório, que reúne dispersos, regista variantes e historia as edições anteriores. Edição de toda a *Obra*, incluindo contos, crónicas, cartas e estudos sobre a China, org. António Quadros, 2 vols., Europa-América, 1988 (o 2.° vol é constituído por *Contos, Crónicas, Cartas Escolhidas e Textos de Temática Chinesa*).
- Daniel Pires, *C. P prosador e tradutor*, 1993, Instituto Português do Oriente/Instituto Cultural de Macau. (Resenha bibliográfica de Gil de Carvalho, *Expresso*, 93.12.10)
- Antologias na colecção «A obra e o Homem», Lisboa, por J. Gaspar Simões, s/d; «Agir», Rio de Janeiro, e *Clepsidra de C. Pessanha*, apres., selec. e notas de Teresa Coelho Lopes, col. «Textos Literários», 1979.
- Spaggiari, B. *Clepsidra*, trad. italiana, intr., comentários, Adriatica Editrice, Bari, 1983; e *O Simbolismo na obra de C. Pessanha*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1982.
- Seixo, M. Alzira: *O Pensamento da Morte na Poesia de C. P.*, in «Análise», 13, 1990, pp. 193-264.
- Rubens, Carlos. *Experiência da Alucinação (C P. e a Questão da Poesia)*, Caminho, 1993.
- O vol. 10 da rev. «Persona», Centro de Estudos Pessoanos, Porto, 1984, contém estudos e importantes documentos sobre Pessanha, entre eles o *Caderno Poético*, autógrafo de C. Pessanha, com importantes variantes, que depois teve ed. fac-similada em Macau, 1986, e *Cartas a A. O. de Castro*, J. B. de Castro e Ana de Castro Osório, intr. e notas de M. José de Lancastre, IN-CM, 1984.
- Ver *Homenagem a C. P.*, 1990, e *Cronologia, bibliografia activa e passiva, documentação gráfica em 70.° Aniversário da Primeira Edição da Clepsidra de C. P. — Exposição Bibliográfica Itinerante*, Instituto Português do Oriente, org. por Daniel Pires, Lisboa, 1991.
- Franchetti, Paulo. *Clepsydra, Poemas de Camilo Pessanha*, fixação do texto, intr. crít., notas e comentários, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP (edição crítica), 1994. Contém outra bibliografia activa e passiva.

Estudos:

- Miguel, António Dias: *Camilo Pessanha, elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra*, Lisboa, 1956.
- Lemos, Ester de. *A «Clepsidra» de Camilo Pessanha*, Porto, 1956 e *A Clepsidra de C. P. — Notas e Reflexões*, Verbo, 1991.
- Ferro, Túlio Ramires: *Perfil de Camilo Pessanha*, em «Vértice», n.os 99-101, Nov. 1951, Jan. 1952.
- *Estrada Larga*, 1, atrás referida.
- Simões, João Gaspar: *Camilo Pessanha*, col. «A Obra e o Homem» (1967)
- Barreiros, Danilo: *O Testamento de Camilo Pessanha*, 1961.
- Lopes, Óscar: *Ler e Depois*, 2.ª ed., Porto, 1969; e *Entre Fialho e Nemésio*, I, IN-CM, 1987.
- Monteiro, Ofélia Milheiro C. Paiva: *O Universo Poético de C. Pessanha*, sep. do *Arquivo Coimbrão*, 24, 1969.
- Rodrigues, Urbano Tavares: estudos sobre C. Pessanha incluídos em *Ensaios de Após-Abril*, Moraes, 1977, e *Ensaios de Escreviver*, Inova, Porto, 1977.
- N.° de 1967-10-10 de «O Comércio do Porto», comemorativo do centenário de C. Pessanha.
- Oliveira, António Falcão Rodrigues de: *O Simbolismo de Camilo Pessanha*, 1979, Ática, 1979.
- Em *O Primeiro Modernismo Português*, de A. Quadros, Europa-América, 1989, há um longo estudo sobre Pessanha, pp. 77-120.

António Patrício

- *Obras*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa: *Serrão Inquieto*, 1979, e *Poesia Completa*, 1980, *Teatro Completo*, 1982; *O Fim* e *Pedro o Cru*, 1990.
- Corrêa, Manuel Tânger: *A. Patrício (poeta trágico)*, sep. de «Ocidente», vols. 57, 58 e 59, 1959-60.
- Rodrigues, Urbano Tavares: *A. P et le Théâtre Symboliste français*, notas de *Os Estudos Literários (entre) Ciência e Hermenêutica* de Literatura Comparada, pp 289-296; dois estudos inclusos em *Ensaios de Após-Abril*, 1977; seis estudos incluídos em *Ensaios de Escreviver*, Centelho, Coimbra, 2.ª col. ampliada, 1978, *Realismo, Arte de vanguarda e nova cultura*, 2.ª ed. rev., aum., Editora Nova Crítica, Porto, 1978, contém dois ensaios sobre A. P. e 2 ensaios em *Tradição e Ruptura, Ensaios*, Editorial Presença, 1994, em *O Mito de Don Juan e outros ensaios*, 2.ª ed. 1981, Edições Rô, pp. 49-59, e *Desoras*, Edições Colibri, pp 95-100. Importante o seu prefácio de *Maria Adelaide*, pelo Círculo de Leitores.
- Gamboa, Maria Manuela Monteiro: *A. P.: Ele e os outros*, doutoramento na Univ. Nova de Lisboa, 1988 (contém inéditos); Paixão, Maria do Rosário Santana: *A Hierarquia Terra/Céu no Imaginário de A. P.*, Univ. Nova de Lisboa (tese de mestrado)
- Estudo — Botelho, Afonso: *Da saudade ao saudosismo*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1990, pp. 173-212.

Wenceslau de Morais

- Artigo de Castro Soromenho em *Perspectiva da Literatura Portuguesa no século XIX*, dir. por J Gaspar Simões.
- Janeira, A. Martins: *O Jardim do Encanto Perdido*, Porto, 1956, e *Wenceslau de Morais Redescoberto*, in «Colóquio», 53, Abril, 1969. Página especial de «O Primeiro de Janeiro», 1954-06-02, e n.º especial de «Ocidente», n.º 375, vol 77, Julho 1969.
- Oldemiro César e Ângelo Pereira, *Os Amores de V. de Morais*, Lisboa, 1937
- A Parceria A. M. Pereira empreendeu a reedição integral das *Obras* de Wenceslau de Morais.

Raul Brandão

- Além do estudo de T. Ramires Ferro supramencionado, Castelo Branco Chaves, *Raul Brandão*, Lisboa, 1934.
- Reys, Câmara: *As Questões Morais e Sociais na Literatura*, II, Lisboa, 1943.
- Vol. da col. «A Obra e o Homem», org. por João Pedro de Andrade; e outro vol. org. por Alfredo Margarido, Arcádia.
- Ferro, Túlio Ramires: *R. Brandão et le Symbolisme portugais*, Coimbra Editora, 1949.
- Marques, Maria Emília: *O Teatro Poético de Raul Brandão, Teixeira de Pascoais e A. Patrício*, tese de licenciatura, Lisboa, 1956.
- *R. Brandão — Homenagem no seu Centenário*, vol. colectivo, Guimarães, 1967.
- Lopes, Óscar: dois artigos incluídos em *Estrada Larga*, I, e reunidos em *Ler e Depois*, 2.ª ed., Inova, Porto, 1969, e *Entre Fialho e Nemésio*, I, IN-CM, 1987.
- Mini, Anne-Marie: *Le thème de la mort dans les œuvres de Raul Brandão*, in «Brotéria», 91, n.º 12, Dezembro 1970 (extracto de uma dissertação).

- Scatti-Rosin, Michael: *Geschichtsbild, Gesellschaftskritik und Romantechnik Raul Brandão*, tese de doutoramento na Univ. de Bochum, 1970
- Machado, Álvaro M.: *Raul Brandão, Entre o Romantismo e o Modernismo*, «Biblioteca Breve», ICALP
- Estudo fundamental: Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de Raul Brandão*, Bertrand, 1979 (534 pp) e três capítulos do mesmo autor no seu vol. *Presença do Espírito*, IN-CM, 1989.
- Viçoso, Vítor· *A Máscara e o Sonho (Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão)*, importante tese de doutoramento na Univ. de Lisboa, 1989
- *A Noite de Natal*, drama da co-autoria de Raul Brandão e Júlio Brandão estreado em 1899, foi editado pela IN-CM, 1981, com leitura, desenvolvida introdução, notas e apêndice sobre Júlio Brandão por José Carlos Seabra Pereira.
- A Biblioteca Nacional editou, em 1984, textos fragmentários de um inquérito sobre *Os Operários*, de 1923, por R. Brandão, com notas e uma extensa introdução de Túlio Ramires Ferro, que resume e caracteriza numerosos textos jornalísticos do escritor sobre as classes oprimidas.
- Há reedições recentes de R. Brandão pela IN-CM, «Seara Nova», Assírio e Alvim, Atlântida e Comunicação, estas com estudos importantes de Vítor Viçoso, que regista ainda variantes textuais.
- Antologia de *Húmus*, apres. de V Viçoso, col. «Textos Literários», 1978.
- Raul Brandão — Teixeira de Pascoaes, *Correspondência*, recolha, actualização e notas de Maria Emília Marques Mans, 1994.

«Renascença Portuguesa»

- Artigos e depoimentos insertos em *Portucale*, 3.ª série, 1955, n.os 1, 2 e 3.
- Pinto, Álvaro: *Para a História da «Águia» e da «Renascença Portuguesa»*, in «Ocidente», vols. 1, 15, 20, 42 e 44.
- Gomes, Pinharanda: *A «Renascença Portuguesa» — Teixeira Rego*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1984; *Dicionário de Filosofia Portuguesa*, Dom Quixote, 1987 (de arrumação temática, tem bibliografia e índice de autores mencionados).
- Santos, António Ribeiro dos: *A Renascença Portuguesa — um movimento cultural portuense*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1990 (com bibliografia, tábua cronológica, dados históricos e bibliográficos, incluindo um capítulo sobre artistas e sobre manifestações de continuidade da *Águia*).
- Samuel, Paulo: *A Renascença Portuguesa — Um Perfil Documental*, Fund. Eng. António de Almeida, Porto, 1990 (contém manifestos, registos históricos, textos de polémicas e índices das revistas do movimento).
- A linha de continuidade da *Renascença Portuguesa* até à actividade pode ser seguida em *O Movimento 57 na Cultura Portuguesa*, por Manuel Gama, «Biblioteca Breve», ICALP, 1991

António Sérgio

- Artigos insertos em *Seara Nova*, n.os 1365, 1368, 1369 e 1370, Julho, Out., Nov. Dez. 1959 (Joel Serrão, *Ensaísmo histórico-pedagógico de A. Sérgio*, depois incluído em *Temas de Cultura Portuguesa*, Lisboa, 1961).
- Vilhena, V. de Magalhães: *António Sérgio e a Filosofia*, editado em volume, Lisboa, 1960; *António Sérgio: o idealismo crítico e a crise da ideologia burguesa*, Lisboa, 1964, reed. 1974.

- Lopes, Óscar: vários ensaios em *Ler e Depois*, 1969; *Entre Fialho e Nemésio*, IN-CM, 1987, I, pp. 255-270.
- Grácio, Rui: *Pedagogia de acção social e racional de A. Sérgio.*
- Lima, Sílvio: *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*, col. *Stadium*, Coimbra.
- N.º especial de *O Tempo e o Modo* dedicado a António Sérgio, 69-70, Março-Abril de 1969
- Branco, Fernando Castelo: *António Sérgio no Brasil*, in «Diário de Notícias», 1978-02-09 e 1978-02-16.
- Lourenço, Eduardo: *Sérgio como mito cultural*, in *O Labirinto da Saudade*, 1978, pp. 175-191.
- Sá, Vítor de: *A Historiografia Sociológica de A. S.*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1979. N.º especial do seu centenário, coord. de Fernando Catroga e José Carvalho Homem, *Revista de História das Ideias*, 5, 2 vols., Coimbra, 1983 (tem larga bibliografia de e sobre A. Sérgio); n.º especial da rev. «Prelo», IN-CM, 11, Abril-Junho 1986
- Pita, António Pedro: *Uma Estética da Inteligibilidade, (Re)leituras sergianas*, Coimbra, 1985.
- Branco, J. Oliveira: *O Humanismo Crítico de A. Sérgio*, Gráfica de Coimbra, 1986.
- Edição de António Sérgio — *Correspondência para R. Proença*, org. J. C. González, estudo de F. Piteira Santos, Dom Quixote — Bibl. Nac., 1987.
- Medina, João/Matos, Sérgio Campos/Ventura, António, *Estudos sobre António Sérgio*, INIC, Lisboa, 1988
- Há uma ed. crítica dos 8 vols. dos *Ensaios* de A. Sérgio, Sá da Costa, 1971-74, no âmbito de *Obras Completas*.

Jaime Cortesão

- Volume na série «A Obra e o Homem», Arcádia, organizado por Óscar Lopes.
- Saraiva, Ricardo: *Jaime Cortesão, subsídios para a sua biografia*, Lisboa, 1953
- Pref. de David Mourão-Ferreira ao vol. *Poesias Escolhidas*, Lisboa, 1960.
- Lopes, Óscar: *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, 1961, *Modo de Ler*, 1969; *Os Sinais e os Sentidos*, Caminho, 1986; *Jaime Cortesão*, ed. Biblioteca Nacional, 1985.
- Águas, Neves: *Bibliografia de Jaime Cortesão*; n.ºs dedicados ao centenário de J. Cortesão da rev. «Prelo», Dezembro 1984, «Colóquio/Letras», 83, Janeiro 1985, «Nova Renascença», 17, Jan./Fev. 1985, «Rev. de História Económica e Social», n.ºs 6-7 dos seus «Cadernos» sob o título de *Cidadania e História*.
- Costa, Sá da: «Rev. da Biblioteca Nacional», 1985, 2.ª série, 1, 1986.
- José Garcia, Manuel: *O Essencial sobre J. Cortesão*, IN-CM, 1987 (tem bibliografia).
- Santos, Alfredo Ribeiro dos: *Jaime Cortesão, um dos grandes de Portugal*, Fund. Eng. A. de Almeida, Porto, 1994.

Raul Proença

- Reys, Câmara: *As Questões Morais e Sociais na Literatura*, Lisboa, 1943. Há uma muito completa ed. Dom Quixote, das *Polémicas* (995 págs., incluindo textos de contendores), org., pref. e larga bibliografia por Daniel Pires, Dom Quixote, 1988.

Teixeira Gomes

- Mourão-Ferreira, David: *Aspectos da Obra de M. Teixeira Gomes*, Lisboa, 1961, estudos incluídos em *Sobre Viventes*, 1976; *Lâmpadas no Escuro*, Arcádia, 1979; e *A Acção Cultural de A. Lopes Vieira*, in «Jornal Novo», 1978-03-13, 1978-03-16 e 1978-03-17.
- Rodrigues, Urbano Tavares: *Manuel Teixeira Gomes. Introdução ao estudo da sua obra, Teixeira Gomes e a reacção antinaturalista*, Lisboa, 1960, e M T Gomes: *O Discurso do Desejo*, Edições 70, 1984 Estudo fundamental, que o autor completa ainda com trabalhos dispersos, cinco deles no vol *As Horas* e *Desoras*, Colibri, 1993, entre a extensa bibliografia que contém salientem-se as contribuições biográficas de Norberto Lopes, o *Exilado de Bougie*, 1942, e vários artigos de Armand Guibert.
- Em 1984 iniciou-se, com *Inventário de Junho*, a reed. das *Obras Completas* de M. Teixeira Gomes, Bertrand, com anotação de variantes e pref de U. Tavares Rodrigues e Helena C. Buescu e Vítor W Ferreira.
- Prefácios de Castelo Branco Chaves aos 2 vols. de *Correspondência*, em *Obras Completas*, Lisboa, 1958-61.

Leonardo Coimbra

- Outros volumes: *Adoração*, 1921 (prosa lírica), *A Razão Experimental*, 1923; *A Filosofia de Bergson*, 1934, *A Rússia de Hoje e o Homem de Sempre*, 1935. Além da ed. póstuma de *Obras Completas*, há 3 vols. de *Dispersos*, compilados e anotados por Paulo Samuel e Pinharanda Gomes, Verbo, 1986-88
- Marinho, José: *O Pensamento Filosófico de L. Coimbra*, Porto, 1945; Alves, Ângelo: *O Sistema Filosófico de L. Coimbra*, Porto, 1962; Dionísio, Sant'Ana. *L. Coimbra — O Filósofo e o Tribuno*, IN--CM, 1985; Spinelli, Miguel: *A Filosofia de L. C.*, Braga, 1981; Patrício, M. Ferreira: *A Pedagogia de L. C.*, Porto Editora, 1991. Artigos em n.ºs diversos da «Nova Renascença», na rev «Leonardo» e em *L. C. Filósofo do Real e do Ideal*, colectânea I. D. 2., Lisboa, 1985; há tratamento desenvolvido de L. C. no livro atrás mencionado de A. Ribeiro dos Santos sobre *A Renascença Portuguesa*, 1990; Lopes, Óscar: *Entre Fialho e Nemésio*, IN-CM, 1987, I, pp. 235-239; AAVV: *O pensamento filosófico de L. C.*, Lisboa, 1989
- *Seara Nova — Antologia*, edição comemorativa do cinquentenário, com um importante pref., org. e notas de Sottomayor Cardia, de que se encontram à data publicados os dois primeiros vols., *Pela Reforma da República (1921-26)*. Estudos sobre Raul Proença e António Sérgio em Joel Serrão, *Portugueses Somos*, 1976 Sá, Vítor de. *A Esperança e a Saudade no Nacionalismo da 1.ª República*, in «Seara Nova», n.º 1583, Set. 1977. Críticas severas de A. Sérgio e de J. Cortesão em Orlando Ribeiro, *Introduções Geográficas à História de Portugal*, Lisboa, 1977.
- Baptista, Jacinto: *Jaime Cortesão, Raul Proença — Idealistas do Mundo Real*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1990.

Aquilino Ribeiro

- *Páginas do Exílio*, I (1908-14), II (1927-30), recolha de Jorge Reis, Vega, 1988.
- Volume da col. «A Obra e o Homem», org. por Manuel Mendes.
- Lopes, Óscar: *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, 1961; *Entre Fialho e Nemésio*, I, IN-CM, 1987, *Para uma nova leitura de A. Ribeiro*, in «Jornal de Notícias», 1985.09.13, e *Precisões sobre o rura-*

lismo de A. Ribeiro, in «JL», n.º 167, de 17 a 23 de Set. 1985 (n.ºˢ especiais dedicados ao centenário de A. Ribeiro); *Ler e Depois e Modo de Ler*, Porto, 1969; *Uma Arte de Música e outros ensaios*, Oficina Musical, Porto, 1986; extenso pref. à ed. de *A Casa Grande de Romarigães*, Círculo de Leitores, 1988; e artigo sobre *A. R e a Infância*, in «Letras & Letras» n.º 55, 18 de Set. 1991

- Coelho, Nelly Novaes *Aquilino Ribeiro «Jardins das Tormentas», génese da ficção aquiliniana*, São Paulo, 1973
- Vol *Aquilino Ribeiro* da Galeria Artis, 1963, pref. de F. Namora (iconografia e cronologia), «Colóquio/Letras», 85, Maio 1985, n.º dedicado ao centenário de Aquilino, *Boletim Cultural*, VI série, Nov 1985, Fund C. Gulbenkian, também comemorativo do centenário; Vidigal, Luís *O Jovem A. Ribeiro*, Livros Horizonte, 1986 (além da biografia, contém antologia de textos dispersas de 1903-1908); Reis, Jorge *A. Ribeiro em Paris*, 1987; Almeida, Henrique *Glossário Aquiliniano*, Centro de Est Aquilinianos, Viseu, 1988, e *A. R e a Crítica*, ASA, Porto, 1993, *Cadernos Aquilinianos*, Viseu, de que saiu em Set. 1993 o n.º 2
- Há três estudos sobre A. R. em David Mourão-Ferreira, *Sob o Mesmo Tecto*, Presença, 1989 Rodrigues, Urbano T *As Horas e Desoras*, Colibri, 1993 (contém 7 estudos sobre A. R.)
- *Antologia da poesia desse período (e do seguinte): Líricas Portuguesas*, 2.ª série, organizada por Cabral do Nascimento Estudo e antologia: João Gaspar Simões, *História de Poesia Portuguesa — Século XX*, 1959 Antologia de sonetistas em geral esquecidos de cerca do 1.º quartel do séc. XX. *À Sombra de Orfeu*, selec e apres. de M. Estela Guedes, Col. «Textos Esquecidos», Guimarães Editores, 1990
- Da obra de ficção de Júlio Brandão há um vol. de *Contos Escolhidos*, 1917, 2.ª ed aum. 1945, 3.ª ed., Lello, Porto, 1980 Informação sobre este autor no n.º especial de «Gazeta de Famalicão», 1 de Abril de 1991 (com bibliografia activa e passiva)
- Para conhecimento do conjunto desta época e das diversas personalidades, consultar livros e memórias e a correspondência publicada de Júlio Brandão, Raul Brandão, Manuel Laranjeira, Teixeira Gomes, Lopes de Oliveira, Eduardo Schwalbach, Brito Camacho, Nórton de Matos, João Chagas (4 vols., 1987), entre outros. Ver ainda Veiga Simões, *A Nova Geração*, 1911, e o *Inquérito Literário*, de Boavida Portugal, 1915. (Incide sobre o saudosismo); ver sumário desta e outras polémicas em J. Palma-Ferreira, *Os Inquéritos Literários (1912-1920)*, sep. da «Rev. da História das Ideias», vol. 8, Coimbra, 1986, pp. 507-533 Castelo Branco Chaves, *Memorialistas Portugueses*, «Biblioteca Breve», ICLP, Lisboa.
- Martocq, Bernard: *Le Pessimisme au Portugal* (1890-1910), in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. V, Fundação C. Gulbenkian, Paris, 1972, e *Manuel Laranjeira et son Temps* (1877--1912), Centro Cult. Port., Paris, 1985. Tem também colab. no n.º 15 da rev «Prelo», IN-CM, Abril--Junho 1987, dedicado ao tema *Decadência/Pessimismo*.
- Silva, Orlando da: *M Laranjeira (1877-1912) — Vivências e Imagens de uma época*, 1992. Em 1992, Orlando da Silva publicou uma fotografia do M. L. cujas *Obras* foram reunidas em 2 vols. com org. pref. e notas de J C. Seabra Pereira, ASA, Porto, 1993. Ver *dossier* do n.º 109, Junho, 1994, de «Letras & Letras»
- *Coelho, Jacinto do Prado: A Letra e o Leitor*, 2.ª ed. 1977, e *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, 1976 (estudos sobre Pessanha, R. Brandão e Pascoais). Fernando Guimarães, em *Linguagem e Ideologia*, Porto, 1972, estuda as implicações do estilo simbolista.
- Actas do *Colloque Intern.: Du Symbolisme au Modernisme au Portugal*, 1990, a ed. pelo Centro Cultural Português, Fund. C. Gulbenkian, Paris.

Capítulo III

Geração de «Orpheu»

Primeiro grupo modernista

Por inícios da guerra de 1914-18 reuniu-se a conjunção de um movimento estético pós-simbolista em Lisboa. Aí se conheceram, entre outros, Fernando Pessoa, cuja adolescência se formara na África do Sul, dentro da cultura inglesa, Mário de Sá-Carneiro, que entre 1913-16 passou grande parte do tempo em Paris, Almada-Negreiros e Santa-Rita Pintor, que traziam de Paris as novidades literárias e sobretudo plásticas do futurismo e correntes afins. A estas e outras personalidades do grupo atribuíram-se publicamente sinais de degenerescência, mas hoje é fácil reconhecer que eles produzem, em conjunto, a maior renovação poética portuguesa deste século. Particularidades de formação e temperamento relacionáveis com uma maior instabilidade social, e com influências cosmopolitas mais ou menos directas, haviam-nos alheado tanto dos republicanos jacobinos como de um tradicionalismo mais ou menos novi-romântico. Alguns manifestos como o *Ultimatum* de Almada-Negreiros e o de Álvaro de Campos, no *Portugal Futurista*, exprimem até o repúdio de todas as formas de idealismo romântico da pequena burguesia e também de todas as formas culturais que assumiam no tempo, quer esse idealismo, quer as suas mistificações. Pessoa colaborou em *A Águia*, mas dando do saudosismo uma versão extremista e provocatória, e rompendo as últimas amarras que o poderiam, dubiamente, prender ao senso comum do tempo.

Neste grupo, e afins, cujos órgãos principais formam *Orpheu* (2 números, 1915), *Eh real!* (1 n.º, 1915), *Centauro* (1 n.º, 1916), *Exílio* (1 n.º, 1916), *Ícaro* (3 n.os, 1916), *Portugal Futurista* (1 n.º, 1917), *Contemporânea* (1922-26, 3 séries, 13 n.os), *Athena* (1.ª série, 1924-25, 5 n.os), *Revista Portuguesa* (1923) e *Sudoeste* (S.W., 3 vols., 1935), nada há de definidamente programático: com a irreverência iconoclástica, que utiliza todas as formas possíveis de publicidade, mesmo as mais cabotinas, alternam apenas certas formas de um sebastianismo delirante, o gosto das *ciências ocultas*, da metapsíquica, da astrologia e uma religiosidade heterodoxa e esotérica. Em vez do escândalo político à Gomes Leal, é o escândalo dos costumes e do senso comum que traz a notoriedade. O grupo modernista acolhe **Ângelo de Lima** (n. 1872-07-30 — f. 1921-08-14; *Poesias Completas*, 1970, reed., rev., e aum., 1991), cuja poesia é uma mensagem do seio da loucura; **António Botto** (n. 1897-08-17 — f. 1959-03-17, Brasil), que, desde *Canções* (1921-22, reed. corr. e aum. 1932, a melhor, 1956 e 1980), alia uma boa versificação livre, em ritmo cantante quase tradicional, a uma grande candura e irregularidade de estilo, e que deixou também um volume extraordinariamente fluente de *Contos*, 1942, reed. 1944 e 1954, e *Comédias de A. B.*, 1945 (3.º vol. de *Obras completas*); e **Raul Leal** (n. 1886-09-01 — f. 1964-08-18), poeta em francês de uma mística *paracletiana*. **Mário Saa** (n. 1893-06-18 — f. 1971-01-23), paradoxalmente modernista e arcaizante, distinguir-se-á pelo anti-semitismo e por teses eruditas sensacionais, como *A Invasão dos Judeus*, 1925, *As grandes vias da Lusitânia*, 6 tomos, 1957-1964. **António Ferro** (n. 1895-08-17 — f. 1956-11-11), ligado ainda novo ao grupo de *Orpheu*, levaria para o jornalismo e para a orientação do Secretariado de Propaganda Nacional (1933) um certo modernismo formal, cujo lado provocativo se fizera antes sentir nos aforismos algo paradoxais na conferência sobre a *Teoria da Indiferença*, 1920, e de *Leviana — novela em fragmentos*, 1921, e na peça de escândalo *Mar Alto*, 1922. (*Obras de A. Ferro: I — Intervenção Modernista*, *Teoria do Gosto*, tese de mestrado de António Rodrigues, intr. de António Quadros, 1987.)

À parte Fernando Pessoa e não mencionando Sá-Carneiro, que adiante estudaremos, a figura mais original do grupo modernista é José Sobral de **Almada-Negreiros** (n. S. Tomé, 1893-04-07 — f. 1970-06-15), que se distinguiu como artista plástico. Foi caricaturista, bailarino, actor de filmes, jornalista, pintor de telas, de vitrais, de murais. Redigiu alguns dos mais irreverentes manifestos futuristas e outros, conferências provocativas e vários textos doutrinários: *Manifesto Anti-Dantas*, 1915, apresentação da *Exposição de Amadeu de Souza-*

-*Cardoso*, 1916, *A Cena de Ódio*, ed. 1923, *Direcção Única*, 1933, orientação e colaboração de *S. W.*, *o Elogio da Ingenuidade*, 1938, *Mito — Alegoria — Símbolo*, 1948. Produziu algumas curiosas e diferentes experiências do interseccionismo teorizado por Pessoa, como *Saltimbancos* (em *Portugal Futurista*), *K4 O Quadrado Azul*, 1917, e *A Engomadeira*, 1917, o melhor texto do género, precursor de um automatismo «surrealista» que soube, obliquamente, captar a atmosfera epocal e lisboeta. Mais bem logradas são ainda as pequenas obras-primas em que tenta recuperar uma ingenuidade mítica, arcaica e infantil, todas dispersas por várias revistas, sobretudo *Contemporânea*, excepto a de maior fôlego, *A Invenção do Dia Claro*, 1921. Em 1938 saiu *Nome de Guerra*, reed. 1956, onde a característica candura recuperada do seu estilo se integra num bom romance de aprendizagem, cujo protagonista acaba por descobrir com espanto, numa experiência erótica, a sua própria espontaneidade inalienável. Trata-se de uma obra já com prenúncios existencialistas, mas com uma verdade (ou um cinismo burguês) que o nosso existencialismo literário não voltaria a atingir tão naturalmente. Almada é ainda autor de peças teatrais com estrutura simbólica, por vezes quase balética, em que os temas, análogos aos do romance e de certos textos doutrinários, giram em torno da autenticidade individual nas suas relações com o amor e a mais larga convivência humana: *Antes de Começar*, 1919, editado em *Teatro Português* de Luís Francisco Rebelo, *Deseja-se Mulher*, 1928, reed. *Teatro — I Volume*, 1959, *Pierrot e Arlequim*, 1924, *S. O. S.*, ed. parcial em *S. W.*, 1935, além de inéditos e também do texto e coreografia de três bailados. *Obras Completas* publicadas em seis volumes, 1970-72, agora em reedição aumentada, 7 vols., IN-CM, 1986-93.

SÁ-CARNEIRO

Mário de Sá-Carneiro (n. Lisboa, 1890-05-19 — f. 1915-04-26) principiou a sua carreira individual como contista (*Princípio*, 1912, reed. 1985; *A Confissão de Lúcio*, 1914, reed. 1945; *Céu em Fogo*, 1915, reed. 1966), e só em 1913, em Paris, se descobre, de facto, poeta (*Dispersão*, 1914, reed. 1939; *Indícios de Oiro*, 1937; *Poesias*, 1946). O motivo central da sua obra é o da crise de personalidade, a inadequação do que sente ao que desejaria sentir. Essa crise transmuta-se nalguns poemas na expressão frenética de uma iminente plenitude vivencial apontada a «viajar outros sentidos, outras vidas», para além do ponto em que as categorias lógicas deixam de impor-se e quando tudo psicologica-

mente se perverte ou subverte. As novelas traem mais a formação decadentista-saudosista da sua estética, empenhada em perseguir virtualidades oníricas ou implausíveis e certos meandros, que hoje podem parecer psicanalíticos, das relações eróticas reais ou desejadas. *As Cartas a Fernando Pessoa*, dois volumes, 1958-59, escritas quase todas de Paris entre 1912 e o seu suicídio, são como o diário da sua conversão à poesia *paulista*, *sensacionista* e *interseccionista* do amigo, e da elaboração da sua novelística, bem como da poesia que em grande parte a condensa e depura, até ao verdadeiro e trágico encontro frontal com as suas frustrações, que lhe custou a vida, embora nos valesse também o melhor da sua obra. Os poemas empenham-se, sobretudo, em pesquisar indícios de um *oiro* perdido de plenitude. Há uma exuberância de imagens em que se traduzem, por vezes, as dimensões de uma alma intensamente vibrátil, capaz de multiplicar-se e identificar-se com as coisas e as pessoas; mas são sensíveis as limitações de uma megalomania egolátrica: a primeira pessoa verbal e pronominal torna-se obsessiva, a tortura das construções e metáforas, a acumulação orgiástica de sinestesias traem esforços falhados e o esgotamento narcísico de qualquer simpatia irradiante (*vertiginar*, *odorar; zebram-se armadas de cor*; *a luz a virgular-se de medo*; etc.). São em geral mais comunicativos poemas como *Quase*, em que palpita um drama já sem imagens decadentes e próximo do tom da fala normal; e mormente as suas últimas poesias, carregadas do auto-sarcasmo de filho-família que se sente inútil, desajeitado, incapaz de afectos comezinhos, «Esfinge Gorda», tramando a traição balofa ao mundo real por outro mundo que já nem consegue fingir. (Ver a relação de numerosos inéditos e dispersos no livro de F. Castex, ref. em *Bibliografia*.)

O estilo característico de Sá-Carneiro foi preludiado na poesia *Pauis* de Fernando Pessoa, publicada em 1914 na revista *Renascença*, e tem no *Orpheu* outros cultores, como **Alfredo Guisado** (n. 1891-10-30 — f. 1975-11-30) ou, em pseudónimo, Pedro de Meneses, que aproxima o decadentismo da alegoria ou de uma saudade rural luso-galega (*Distância*, 1914; *As Treze Baladas das Mãos Frias*, 1916; *Mais Alto*, 1917; *Ânfora*, 1918, reed. conjunta em *Tempo de Orfeu*, 1970), e **Armando Cortes-Rodrigues** (n. 1891-02-28 — f. 1971-04-14), em pseudónimo Violante de Cisneiros, que de simples epígono de Sá-Carneiro se transformaria depois num lírico da simplicidade franciscana popular, e de uma comovida saudade do amor ausente por morte (*Antologia de Poemas*, 1956, abrangendo poesias publicadas entre 1915-55). Mencionemos ainda entre os colaboradores de *Orpheu*, além do brasileiro Ronald de Carvalho, **Luís de Montalvor** (pseudónimo de Luís da Silva Ramos, 1891-1947), poeta de gosto decadentista (*Poemas*, 1960), que mais tarde lançaria a

1.ª edição das *Obras Completas* de Pessoa e de Sá-Carneiro e, deste modo, a sua tardia mas fulgurante consagração.

FERNANDO PESSOA (n. 1888-06-13 — f. 1935-11-20)

É a mais importante personalidade das tendências modernistas portuguesas. Até morrer, a sua influência quase só se fez sentir num círculo estreito de admiradores; a partir da atribuição de um discutido segundo prémio oficial à *Mensagem* (1934), surgem contraditórias correntes de admiração; quando, no mesmo ano de 1942 em que sai, organizada por Adolfo Casais Monteiro, uma antologia em dois volumes — Luís de Montalvor e João Gaspar Simões iniciam a publicação das suas *Obras Completas*, em 11 volumes, e Fernando Pessoa torna-se o mais influente dos nossos poetas modernos. Esta generalização tardia e súbita da sua influência significa, plausivelmente, que a sua obra apreendeu certas inquietações e ansiedades numa altura em que elas passavam despercebidas, porque ainda se fingia acreditar em certos valores ou sentimentos de expressão poética, em certos ideais ou emoções retoricamente caritativos ou cívicos que, no fundo, se haviam esvaziado de qualquer autenticidade. Na sua obra há um mundo de velhas certezas ou sinceridades que se desagregam e expõem com uma justeza poética inexcedível, porque Pessoa opõe-se à metafísica sentimentalista romântica, que abstrai da razão a sensibilidade: «O que em mim sente está pensando.»

A distribuição que o poeta faz de grande parte da sua obra por vários *heterónimos* tem dado ensejo a numerosas discussões sobre a sua unidade ou pluralidade, nível de sinceridade ou sobre a fundamental dinâmica, quer de conjunto, quer peculiar a cada signatário.

Com efeito, os heterónimos são, pode dizer-se, uma invenção nova na lírica europeia, embora já inerente à tradição dramática. Podemos talvez compreendê-la supondo que cada *heterónimo* corresponde ao ciclo de uma atitude de aparência implausível, mas experimentada até às últimas consequências — como se fosse um repto a dada convicção ou opinião aceite; cada heterónimo parece apostado em invalidar uma tese consagrada — e acaba por também se invalidar (em teoria) como antítese. Assim, o heterónimo Alberto Caeiro reage em verso prosaicamente livre contra o transcendentalismo saudosista, evidenciando que «o único sentido oculto das coisas/ É elas não terem sentido oculto nenhum», e contra certo farisaísmo, então concorrentemente jacobino e devoto, da poesia

compassiva humanitária. O heterónimo Ricardo Reis exprime, contra aspirações de sobrevivência *post mortem* ou de progresso humano, e em estilo que pelas formas estróficas e *loci communes* clássicos pode parecer neo-arcádico (embora apresentando por vezes uma densidade poética revivificadora de modelos horacianos), a antiga sabedoria epicurista egocêntrica, que se reduz à estimativa e opção astuta entre dores e prazeres prováveis, num mundo que tanto faz considerar dominado pelos fados inelutáveis como por um jogo de forças transcendentes ao nosso conhecimento; e assume por vezes um heróico orgulho pela precária consciência humana, num mundo talvez todo ele inconsciente. O heterónimo Álvaro de Campos, pelo contrário, prega nas odes em verso livre entusiástico, à maneira de Walt Whitman, a sabedoria *futurista* da sem-razão, da energia mecânica, da vida jogada por aposta; ou então o anseio, mais whitmaniano ou *sensacionista*, de «sentir tudo de todas as maneiras». A assinatura Fernando Pessoa, em oposição ao normalmente extrovertido Álvaro de Campos, formula, em redondilhas rimadas à tradicional maneira portuguesa, a meditação introvertida fazendo «novelo embrulhado para o lado de dentro», em que o *eu* se perde na contradição de, ao mesmo tempo, querer ser uma «alegre inconsciência/E a consciência disso»; e, pela sua fina conjugação de sugestões de tom verbal, de timbres, articulações, ritmo e rima, tanto lembra, por vezes, Eugénio de Castro, Pessanha, o simbolismo verlainiano francês, como Edgar Poe, isto é, o poeta que nas literaturas de língua inglesa serve de modelo a uma escola de poetas-artífices, geralmente em oposição à improvisada exuberância unilinear e enumerativa de Whitman.

Ora, estas atitudes fundamentais de cada heterónimo desdobram-se, por seu turno, em paradoxos insanáveis. Na *ficção de interlúdio* que é cada um deles, pode mesmo distinguir-se o esboço de um ciclo em que a postura inicialmente assumida acaba por se reduzir ao absurdo. Assim, ao negar progressivamente todo o substrato de percepção sensível, todo e qualquer *além* para os dados ou para os objectos sensoriais individualizados, Caeiro acaba também por reduzir toda a racionalidade do *aquém* visível a uma tautologia conformista («tudo é como é, e assim é que é») ou a um simples *ver* que nem assevera qualquer ser presente ou nomeável; Caeiro, portanto, até pelo modo irónico e inteiramente consequente como desdobra as suas premissas, tanto destrói o postulado, caracteristicamente saudosista, de uma transcendência ao concreto sensível, como se destrói a si mesmo, em vários momentos, formas ou fases de irónica absurdez, incluindo um peculiar e mais radical saudosismo-transcendentalismo, por vezes até explícito (*Pastor Amoroso*, e antepenúltimo dos *Poemas Inconjuntos*). De qualquer modo, os seus versículos pausadamente insistentes, tendentes a uma

ingenuidade por vezes cínica, como a de Almada, trazem uma respiração inteiramente nova à poesia portuguesa.

O heterónimo Álvaro de Campos, o das odes dionisíacas, entusiásticas, à Whitman, subscreve também desde cedo algumas das expressões mais penetrantes de um tema oposto, o que acarreta por seu turno uma das perplexidades axiais de Pessoa: o tema dos estados evanescentes de sonolência, enjoo, cansaço, atenção marginal, desagregação subjectiva, apreendidos no entanto com uma segurança e apetência de lucidez que problematiza e dinamiza a unidade do eu, arreda a espontânea metafísica da substancialidade psicológica. A este problema do «eu» trouxe Pessoa muitas fórmulas inquietantes («de quem é o olhar que espreita por meus olhos?»; «tenho um medo maior do que eu»), ligando aliás o desgarramento da unidade pessoal, a frustração individualista, a um vazio de simpatia social — mas também à súbita e paradoxal surpresa de que «os outros também são eu».

Em muitas das líricas assinadas pelo seu nome próprio o tema central é o de aspiração a um objecto indistinto, ou que o poeta quer indistinto para que não *minta* ou decepcione. Acontece que tal objecto seja também um sujeito, não menos indeterminado, um sujeito não apenas individual, mas irradiante para *outros* seres, como uma pobre ceifeira («Ah! poder ser tu, sendo eu!»), um gato que brinca na rua, a criança que o poeta mal foi mas *finge* (sabe-o bem) no seu próprio passado, um sujeito *anónimo*, porque (como também se descobre em certas odes, aliás epitáfios, de Ricardo Reis) o que em nós conta e o que subsistirá um dia de nós não é *coisa nenhuma*, nem mesmo o nosso próprio nome, que tão íntimo sentimos de nós mas nada diz aos outros: é o esquema impessoal de um acto, um sorriso ocasional sem nome, algo em nós de dinâmico mas que mal nos representamos. E para apreender tão fluido objecto (e ser sujeito) das mais inefáveis ansiedades, Pessoa, discípulo de Pessanha, usa muitas vezes, como em *Cessa o teu canto*, uma construção ditemática de tipo musical, forma-sonata: a alternação e conjugação de dois temas, o tema solar de apego a uma qualquer estrita aparência positiva (nesga paisagística, voz, companhia, música) — e o antitema lunar de algo que, não sendo real, começa talvez a ser real, mas se não define, portanto não satisfaz, portanto remete, ciclicamente, ao primeiro tema.

Pessoa apreende, assim, todo um conjunto de vivências, intuições, em pleno conflito. A explícita carga inquisitiva da sua poesia é inesgotável, e seria necessário ir a Camões para encontrarmos na literatura um poeta comparável sob este aspecto. Quase não há recanto na sua personalidade que não tenha noutro recanto uma antítese justa, mas também precária. O que explica a busca de uma

dramaturgia sem precedentes. O seu «drama estático», *O Marinheiro*, é um maravilhoso poema polimonologal em prosa lírica, provavelmente a melhor realização europeia do teatro simbolista; deixou ainda outros impressionantes esboços dramáticos, inclusive de um *Fausto* oposto ao de Goethe — um Fausto da abulia, impotência, cepticismo radicais. Álvaro de Campos subscreve longos poemas admiráveis, como *Ode Marítima*, *Tabacaria*, que sondam ou revolvem o senso camoniano da *mudança*, agudizando uma inquietação sobre o destino cósmico e humano já a esboçar-se em *O Firmamento* de Soares de Passos. Mas a sua emoção, como toda a emoção pensante, imensamente variada, da obra de Pessoa, não chega a ganhar movimento dramático ou épico. Pessoa fica-se no cais, confinado numa espécie intelectual de coragem, aliás como tal muito funda, com o «medo ancestral», o «enjoo» de partir, de abalar, de cortar amarras. A sua lucidez vibrátil vê todo um mundo conceptual a esboroar-se, sem razão de ser, e limita-se a testemunhar os seus fragmentos e contra-sensos. A vida (segundo sugere, ou explicita de um modo aliás sempre dúbio, em símbolos esotéricos rosa-crucianos, ou bandarristas como na *Mensagem*) só poderia ter um sentido oculto, no seu todo pessoal, nacional ou humano.

Na *Tabacaria*, por exemplo, opõe o ramerrão quotidiano, a pequenez do destino humano pessoal (ou nacional, ou humano) ao alternativo pavor pela infinidade espacial (e temporal) dos mundos, que todavia Giordano Bruno e Isaac Newton tinham afirmado com religioso entusiasmo. Tudo criticando ou desvalorizando, depois de anulado qualquer sentido do progresso, o espírito reflexivo de Pessoa acaba, em certos momentos, por desvalorizar a sua própria razão humana. Daí um estado de disponibilidade para todos os *fingimentos*, desde um supersaudosismo irónico ao supersebastianismo de um Quinto Império Espiritual português (de que ele seria o super-Camões), à astrologia e outras *ciências ocultas*. E, alternativamente com isso, e por isso mesmo, uma «terrível estranheza de existir», um acordar para a «misteriosa importância de existir», que preludia o existencialismo de meados do século.

No entanto, se Pessoa se escusa à expressão inequívoca, não-irónica, de qualquer convicção, ele é um verdadeiro e grande poeta porque transborda de uma grande tensão comunicável. Aponta-se muitas vezes Sá-Carneiro como o poeta em que a consciência sintética do mundo e da personalidade se desintegra e perde os seus suportes. Todavia, é Fernando Pessoa o poeta que anula toda a metafísica mais corrente (e inconsciente) acerca do mundo e da personalidade. Apesar do seu namoro com as *ciências ocultas*, que, à luz dos valores literários produzidos, conta como mais um «fingimento», sincero pela negação das convicções e de outras pretensões científicas e progressivas, a metafísica, o abso-

luto transcendente aos homens, em Pessoa, parece quase sempre algo de inapreensível, que só se depreende das suas poesias (e ensaios) pelo facto de elas ficarem imprecisas quanto a qualquer perspectiva do devir humano; e o sentido do mistério é, em Pessoa, quase inteiramente movediço, dialéctico, alternando, se não coexistindo, com a própria lucidez, é a sombra inevitavelmente projectada pela própria luz pensante. Com excepção de atitudes mais ou menos ocultistas, a obra de Pessoa, como a de Poe, Mallarmé ou Valéry, raro se gratifica com a pretensão romântica e, nalguns casos, simbolista ou modernista, de uma inspiração, uma origem meramente inconsciente. Pessoa sente-se muito consciente, altamente consciente como poeta; simplesmente, os estados poéticos de consciência são, como todos os outros (ou mais que todos os outros), autocontraditórios e instáveis, pressupondo por isso a consciência de não ser *absolutamente* consciente: a consciência de se ser sempre, de algum modo, inconsciente. Tal perplexidade da consciência-inconsciência percorre toda a poesia de Pessoa.

Analogamente, a dialéctica da sinceridade-fingimento: a sinceridade reduz--se a um momento mais ou menos imponderável de um fingimento que é vital, psicológica e socialmente necessário, embora a abulia de Pessoa (como já no século XVIII a de Matias Aires) não aponte para uma visão reconstrutiva do mundo material ou social; Pessoa limita-se a sentir o que há de «prática anti--social» na sinceridade. Todo o sentimentalismo acamado pela nossa tradição lírica desaba com a sua intuição liricamente subversiva, na época, de que «o que em mim sente está pensando». O próprio conceito substancialista do *eu*, tão arreigado pelo subjectivismo romântico, e que iria ainda resistir, em muitos autores novecentistas, ao varejamento de Pessoa, se reduz com ele a uma corrente de consciência que é inapreensível, salvo em relação a um *não-eu*; o *mundo íntimo*, diz-nos constantemente a sua poesia, não é nem mais nem menos íntimo que o mundo exterior, pois não passa de resíduo inefável do que se diz ou pensa ou age. Deve, no entanto, notar-se que Pessoa quase não dá, em verso, imagens flagrantes das fases de génese da consciência (ou do eu) a partir de uma experiência de sociabilidade quotidiana; a sua poesia sugere antes sucessivos graus (e não fases) do eu, que iriam desde a personalidade viva em dado momento até formas talvez descarnadas, e graduadas em série indefinida, de consciência cósmica mais ou menos contemplativa, que ele designa por vezes como *os deuses*. Quer dizer: o poeta esboroa, reduz a coisa meramente relativa o eu psicológico, mas o condicionamento desse eu é deslocado (mesmo em certos momentos de Caeiro) para uma série de céus em que a interacção sujeito individual/sujeito social e objecto material se exime a qualquer determinação, salvo a de um mito emanatista de recorte neoplatónico.

Com esta abulia, este evidente abstractismo relativamente à realidade histórico-social e outra (e, dentro de certos limites, característicos do comportamento psicológico do próprio Pessoa, se ressalvarmos a sua eficaz vontade de *expressão*) está relacionada a sua principal limitação literária: o conceptismo escolástico da maioria dos seus textos doutrinais ou novelescos e a subalternidade, quase só exemplificativa, das suas imagens sensoriais. Com excepção de poemas como *Hora Absurda*, concebido dentro de uma estética à Sá-Carneiro, e *Chuva Oblíqua*, poema *interseccionista*-modelo, em que as imagens estão dispostas no sentido de desarticular a própria evidência da percepção, e, ainda, de vários poemas dominados pela preocupação de denunciar a construção da experiência passada pela experiência presente, e vice-versa — isto é, resumindo, com excepção das imagens exigidas funcionalmente por inquietações e apelos íntimos bem pouco sensoriais, a poesia de Pessoa é mais «musical» que visualista. Ricardo Reis, que se pretende um epicurista horaciano, e Alberto Caeiro, para quem teoricamente só a percepção visual existe, exprimem-se, afinal, quase só por ideias ou emblemas característicos dos estilos que adoptam. Fernando Pessoa pertence, com efeito, como Bernardim, Camões e Antero de Quental, a uma categoria de poetas em que uma apreensão das próprias contradições do sentir pensando corresponde, formalmente, ao predomínio de ritmos sempre de algum modo verbais sobre a evocação de objectos plásticos.

A obra de F. Pessoa já editada (e muita aguarda adequada edição crítica) abrange mais de uma trintena de volumes. Salientemos, ao lado da *Obra Poética*, Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1965, *Obra em Prosa* da mesma colecção, 1986, *Páginas de Doutrina Estética*, 1946, *Páginas de Estética e de Teoria e Críticas Literárias*, 1966, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, 1966, *Textos Filosóficos*, 3 vols., 1994, *Cartas de Amor de F. Pessoa*, 1978, *Da República* (1910-1935), 1978, *Sobre Portugal — Introdução ao Problema Nacional*, 1979, *Textos de Crítica e de Intervenção*, 1980, *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, 1980.

Teve muito especial importância a classificação e publicação de fragmentos que o autor destinava a um *Livro do Desassossego*, 1982, onde, entre esboços, paradoxos e reflexões de um suposto diarismo abúlico análogo ao do suíço Henri-Frédéric Amiel, então em voga, avultam certos tratamentos dos temas de outros heterónimos, aqui atribuídos a Bernardo de Passos (ou Vicente Guedes), empregado de escritório (como Pessoa), muito densos de referências a um quotidiano lisboeta que é, sensivelmente já actualizado para cerca de 1930, o de Cesário. Esboçado entre 1912 e 1917 como recolha de fantasias decadentistas--simbolistas e outros textos heterogéneos de breve ensaísmo, o projecto do

Livro avulta desde 1929 num registo pouco ficcionista de anotações ocasionais oscilando entre o sonho, o tédio, a tortura da auto-análise, a pluralidade das franjas em que se desdobra uma atenção-desatenção despolarizada, as vicissitudes entre uma dominante misantropia e uma súbita simpatia humana, e, por outro lado, uma requintada sensibilidade entre impressionista e decadentista aos estados meteorológicos, às gradações de cor, de claro-escuro, de som ou ruído, nos ciclos diário ou anual da cidade (e *hortas* circundantes), e à comparsaria entre ridícula e enternecedora de tipos humanos comuns: gente de escritório e armazém, de restaurante, café ou barbearia, de rua, entreportas e sacadas. A seguir a Eça e Cesário, para cerca de 1880, a Rodrigues Miguéis, para o primeiro quartel do século, é Bernardo Soares quem mais inesquecivelmente reaviva uma Lisboa onde ainda se ouvem pregões, mas já também o ranger dos eléctricos nas calhas, as buzinas e o atrito dos automóveis no pavimento, tudo dentro de uma redoma onde se contêm as imensas frustrações de uma galeria de gente simples ou pelintra que, sem ele, ficariam inconfessas.

Bibliografia

- De quase todos os principais autores há extensos estudos em Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, II, IN-CM, 1987, pp 474-581; *Os Sinais e os Sentidos*, Caminho, 1986, pp 17-29; *Cifras do Tempo*, *ibidem*, 1990

Sobre autores de fins de século XIX e século XX:

- Nemésio, Vitorino *Conhecimento de Poesia*, ed. Verbo, s/d.
- Seixo, Maria Alzira: *Para o estudo da expressão do tempo no Romance Português Contemporâneo*, 1966, reed. acrescentada IN-CM, 1986 (Tem um estudo preliminar importante sobre obras de A. Patrício, F Pessoa, M. Sá-Carneiro e Raul Brandão)
- Simões, João Gaspar *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa*, Porto, 1976.
- Monteiro, Adolfo Casais: *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, 1977
- Pereira, José Carlos Seabra: *Do Fim-do-Século ao Tempo de Orpheu*, Almedina, Coimbra, 1979
- Guimarães, Fernando *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, IN-CM, 1982 (contém o inventário das principais revistas desde o Simbolismo até 1980), e *No Cinquentenário da «Rev. de Portugal» de V Nemésio*, in «Colóquio/Letras», n.º 100, Nov./Dez. 1987, pp 87-92.
- Lisboa, Eugénio *Poesia Portuguesa: do «Orpheu» ao Neo-Realismo e O Segundo Modernismo*, «Biblioteca Breve», ICAP, 1980 e 1977, respectivamente
- Importam ao estudo de toda a tradição vanguardista os dados recolhidos por Clara Rocha *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, IN-CM, 1985
- Neves, João Alves das: *O Movimento Futurista em Portugal*, 2.ª ed. rev. e ampl., 1987
- Júdice, Nuno: selec , introd e pref de *Poesia Futurista Portuguesa* (Faro, 1915-1917), 2.ª ed. rev. e aum., Vega, 1993, com reprod. de *O Heraldo*, de Faro; do mesmo autor há estudos sobre poetas do *Orpheu*, IN-CM, 19.
- Ver estudos panorâmicos e monográficos de *Um Século de Poesia* (1888-1988), Assírio e Alvim, 1989 (contém um artigo de síntese de O Lopes).
- O n.º 104, de «Letras & Letras», Jan. 1994, tem um *dossier* muito completo sobre A. Botto

Grupo de «Orpheu»

- Artigos constantes da secção Fernando Pessoa e o Movimento de «Orpheu», em *Estrada Larga*, I, já referida.
- Simões, João Gaspar *Vida e Obra de Fernando Pessoa (História de uma Geração)*, 3.ª ed. rev., Lisboa, 1973.
- Vários artigos insertos em *Tetracórnio — Meio Século XX de Literatura Portuguesa*, atrás referida.
- Introdução de José Augusto Seabra à sua tradução de *Fernando Pessoa, le retour des Dieux, manifestes du modernisme portugais*, Ed. Champ Libre, Paris, 1973.
- Os dois vols. de *Orpheu* foram reeditados em 1959 (I) e 1976 (II), com estudos de Maria Aliete Dores Galhoz; de *Orpheu 3* foram publicadas em fac-símile *Provas de Página*, ed Nova Renascença, Porto, 1983, com apres. de José Augusto Seabra, e ainda ed com preparação de texto, intr. e cronol. de Arnaldo Saraiva, Ática, Lisboa, 1984 Ed fac-similada dos dois n.ºs e das provas de página da 3.ª p., Contexto, 1989.

- Antologia: *A Geração de Orpheu* para estudantes liceais, selec e orientação de M. Manuela Cabral, 1988, e de *Poesia de Orpheu*, org. e apres. de Fátima Freitas Morna, «Textos Literários», Comunicação, 1982, reed 1987.
- Sousa, M Leonor Machado de: *O Futurismo do «Portugal Futurista»*, in *Estudos Italianos em Portugal*, 38-39, 1975-76, pp 171-182.
- Reprodução fac-similada de *Portugal Futurista*, Contexto Editora, Lisboa, 1981, com estudo de Nuno Júdice e Gustavo Nobre, tábuas cronológicas e bibliografia, 4.ª ed. 1990, e ainda, pela mesma editora, das revistas *Exílio, Centauro, Revista Portuguesa, SW (Sudoeste), Eh Real, Athena e Contemporânea* (esta até ao vol. IV, em 1992, faltando apenas o vol. V).
- Ver ainda *Orpheu: 60 anos*, Biblioteca Munic. de V. N. de Gaia, s/d (1976), de colab. colectiva. Cleonice Berardinelli: *Estudos de Literatura Portuguesa*, IN-CM, 1985 (contém 12 estudos sobre a Geração de *Orpheu*). Saraiva, Arnaldo: *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, com um vol. de *Documentos Inéditos* e outro de *Documentos Dispersos*, dissertação de doutoramento, ed. Porto, 1986. Júdice, Nuno: *A Era de «Orpheu»*, Teorema, 1986 (sobre reacções jornalísticas à revista). Quadros, António: *O Primeiro Modernismo Português. Vanguarda e Tradição*, Europa-América, 1989. Martinho, Fernando J. B.. *Poesia e a Moderna Poesia Portuguesa — de Orpheu a 1960*, «Biblioteca Breve», 1983; *Pessoa e os Surrealistas*, Hiena, 1988; *Mário de Sá Carneiro, e o(s) outro(s)*, Hiena, 1990 (estudos de recepção activa).

Sá-Carneiro

- *Poemas Juvenis (1903-08)*, intr. e notas de F. Castex, Centro de Estudos Pessoanos, Porto, 1986; *A Alma*, peça de Sá-Carneiro e Ponce de Leão, Rolim, 1987, *Cartas de M. Sá-Carneiro*, Limiar, 1977, e *Correspondência Inédita de M. de Sá-Carneiro e F. Pessoa*, Centro de Estudos Pessoanos, Porto, 1980, ambos os vols. com intr. e notas de Arnaldo Saraiva. *Obra Poética e em Prosa de M. S.-C.*, org. A. Quadros, 3 vols., Europa-América, 1985. *Cartas Escolhidas*, org. de António Quadros, Europa-América, 1992.
- Sá-Carneiro em *«Azulejos» (Contos Breves)*, Contexto, 1986; *Obra Completa* (1903-1916), org. por Ant. Quadros, Europa-América, 1991
- M. de S.-C., *Poesia*, edizione crítica de Fernanda Tariello, Bari, Adriática Editora, 1992 (com informação em disquete: *Concordanza delle Poesia* di M. de S.-C., Bari, Adriática, 1992).
- *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado e José Pacheco*, leitura, selecção e notas de Arnaldo Saraiva, Limiar, Porto, 1977
- *Correspondência Inédita de M. de Sá-Carneiro e F. Pessoa*, Arnaldo Saraiva, Centro de Estudos Pessoanos, Porto, 1980, com estudo e bibliografia extensa de e sobre M. de Sá-Carneiro.
- *Cartas a Maria e outra Correspondência inédita de M. S.-C.*, leit. e introduções de F. Castex e Marina Tavares, Quimera, 1992.
- *Além, sonhos*, ed. por Petrus, Porto, 2 vols., s/d (1961).
- Estudos: prefácio de João Gaspar Simões às *Poesias*, Lisboa, 1946.
- Rodrigues, Urbano Tavares: prefácio das *Cartas a Fernando Pessoa*, 2 vols., Lisboa, 1958-59.
- Carpinteiro, Maria da Graça. *A Novela Poética de Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, 1960.
- Lopes, Maria Teresa Rita. *Pessoa e Sá-Carneiro, itinerário de um percurso estético iniciado em comum*, in «Colóquio», 48, Abril, 1968, e *Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do sensacionismo*, in «Colóquio/Letras», n.º 4, Dezembro 1971.

- Woll, Dieter *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*, Delfos, Lisboa, 1968, e *Decifrando «A Confissão de Lúcio»*, in «Revista da Faculdade de Letras de Lisboa», III Série, n.º 13, 1972.
- Castex, François. *Mário de Sá-Carneiro e a Génese de «Amizade»*, Coimbra, 1971 (com ampla bibliografia, incluindo inéditos e reprodução textual da peça teatral mencionada no título).
- Bellodi, Zina Maria. *Função e forma do tradicional em Mário de Sá Carneiro*, Araraquara, 1975
- Dias, Marina Tavares: *Fotobiografia de Mário de Sá-Carneiro*, ed. Quimera, 1988
- Sousa, M. Leonor Machado de: *O elemento «negro» na novelística de Mário de Sá-Carneiro*, n.º 39, 1979, do *Bulletin de L'Institut des Etudes Portugaises e de l'Institut Français au Portugal*, e *Uma leitura das poesias de Mário de Sá-Carneiro*, in *Portugiesische Forschungen der Goerresgeselschaft*, vol. 14, 1976/77.
- **Edição crítica:** *Obra Completa* editada por Alexei Bueno, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1995 (tem incorrecções)
- N.º especial da rev. «Colóquio/Letras», 117/118, Set.-Dez. 1990, dedicado ao centenário de M. de S.-C. (inclui documentos); e n.º especial de «Vértice», II Série, 36, Março 1991.
- Lancastre, Maria José de: *O Eu e o Outro*, Quetzal, 1992 (interpretação psicanalítica das novelas de M.S.-C. e das cartas que escreveu a Pessoa).
- Lopes, Óscar: *M. de S.-C. ou a aposta contra Cesário*, in *A Busca de Sentido*, pp. 159-178, Caminho, 1995.

Antologias:

- Há uma antologia org. e pref. por Cleonice Berardinelli, col. *Agir*, Rio de Janeiro, 1958, reed. 1965, e outra org. por M. Aliete Galhoz, Presença, Lisboa, 1963
- *Antologia*, apres. e selec. de Maria Estela Guedes, Presença, 1985
- Galhoz, Maria Aliete: *Mário de Sá-Carneiro*, col. «Bibliografia de Bolso», Lisboa, 1963

Fernando Pessoa

- Além da edição (com reed. aum., 1965) Aguilar, Rio de Janeiro, da *Obra Poética* e da de *Obras Completas*, 11 vols., 1942-44-46-46-45-56-55-56-65-73-74, na colecção «Ática», há numerosos dispersos, em que avultam: *Ensaios de Doutrina Estética, editados e prefaciados* por Jorge de Sena, Lisboa, 1946, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação e Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, 1966, prefácios de J. do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind; *Textos Filosóficos*, 2 vols., Lisboa, 1968, org. por António de Pina Coelho, *Sobre Portugal — Introdução ao Problema Nacional e Da República*, org. por M. Isabel Rocheta e Maria Paula Morão, pref. de Joel Serrão, 1979; além de diversos outros editados por Petrus, Porto. A Ática editou, em 2 vols., 1982, *O Livro do Desassossego*, atribuído ao semi-heterónimo Bernardo Soares, leit. de M. Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha, pref. e org. de J. do Prado Coelho; em novas arrumações por A. Quadros, 2 vols., Europa-América, e para Lello e Irmão, ambos em 1986, também em 1986, Leyla Perrone--Dias publicou uma versão mais selecta dos fragmentos do *Livro*, pela Editora Brasiliense de São Paulo; Teresa Sobral Cunha apresenta nova reedição do *Livro*, com leitura, fixação de inéditos, organização e notas em 2 vols., Editorial Presença, 1990 e 1991, que corresponderiam, respectivamente, a uma fase inicial, imputável a Vicente Guedes, e a uma fase datável desde 1929-1930, e uma *Versão Integral do L. do D.* pela UNICAMP, 1994, Brasil, de cunho virtualmente diarista, condicente com o semi-heterónimo Bernardo Soares. *F. Pessoa. Santo António, São João e São Pedro*, com intr. e notas de Alfredo Margarido, *A Regra do Jogo*, 1986; *F. Pessoa, o último ano*, Bibl. Nac., Lisboa, 1985 (com textos de sátira anti-salazarista). *F. Pessoa, O Privilégio dos Caminhos/Le*

Privilège des Chemins, leitura e montagem de fragmentos dramáticos, por Teresa Rita Lopes, Rolim, 1988. F. Pessoa, *Fausto, Tragédia Subjectiva, Fragmentos*, texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha, Presença, 1988. A Aguilar do Rio de Janeiro editou também *Obras em Prosa*, 1974, reed 1976, org., intr e notas de Cleonice Berardinelli, que preparou a ed crítica dos *Poemas de Álvaro de Campos*, IN-CM, 1990, II vol. da prevista edição crítica global da obra de F. P. em 5 vols. (contém rev a ed anterior de *A Passagem das Horas*, 1988); reed., aum. e corr IN-CM, 1992. Teresa Rita Lopes organizou e apresentou *Vida e Obras do Engenheiro*, conjunto de 63 inéditos atribuíveis a Álvaro de Campos, col. «Ficção» 1990, e 2 vols sobre *F. P. por Conhecer: I — Roteiro para uma Expedição, II — Textos para um novo Mapa*, 1990; e em 1933 publica uma ed. crítica de *A. de Campos — Livro de Versos*, sob critérios diferentes dos da ed. org. por C Berardinelli; Livros Horizonte, 1994, *Pessoa Inédito*, Livros Horizonte, 1994 *O Louco Rabequista*, ed bilíngue de poesias em inglês, por José Blanc de Portugal, Presença, 1988 *F Pessoa: os Trezentos e outros ensaios*, org. e apres. de Yvette Centeno, Presença, 1988. Quanto à epistolografia, há as *Cartas a Cortes-Rodrigues*, editadas por Joel Serrão, Lisboa, 1944, reed 1960, as *Cartas a João Gaspar Simões*, editadas e prefaciadas pelo destinatário, Lisboa, 1957, reed. 1988, IN-CM, e as *Cartas de Amor de F Pessoa*, 1978, além das *Cartas de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, 2 vols., 1958-59, incluídas nas *Obras Completas* do primeiro Em 1991, a ed. Lucarini, Roma, editou em italiano uma narrativa *Eliezer*, atribuída a F P mas trata-se de uma autobiografia de um seu amigo, Eliezer Kamnezky (ver exposição sobre o assunto por Ivo de Castro, João Dionísio, Nobre da Silveira e Luís em «Rev. da Bibl. Nacional», vol. 7, n.º 1, Jan.-Junho, 1992). Ver *Fontes Impressas da Obra de F. Pessoa*, José Galvão, Lisboa, 1969, e *Algumas peças de ficção ainda inéditas de F. Pessoa*, A. de Pina Coelho, *Brotéria*, 83, n.º 10, Out. 1966. José Blanco, *F. Pessoa. Esboço de uma bibliografia*, IN-CM, 1983, e *Pessoana Recente*, 1985. Maria José de Lancastre, *F. Pessoa. Uma Fotobiografia*, IN-CM/Centro de Estudos Pessoanos, 1981. *F Pessoa. Fotobiografia (1902-1935)*, IN-CM, 1988.

- Está em processo um trabalho fundamental de apuramento crítico dos textos pessoanos, já iniciado por Silva Belkior, *F Pessoa-Ricardo Reis: Os Originais, as Edições, o Cânone das Odes*, IN-CM, 1983, seguido do *Texto Crítico das Odes*, de *F. Pessoa-Ricardo Reis*, IN-CM, 1988 (com variantes e inéditos), pela edição fac-similada com texto crítico de «*O Guardador de Rebanhos*» por Ivo Castro, Dom Quixote, 1986. Da *Edição Crítica* saíram: *Poemas de F P*, tomo I; *Poesias de Álvaro de Campos*, *Poemas de Ricardo Reis*, por Luís Fagundes Duarte; e *Poemas Ingleses*, I (*Antinous, Inscriptions, Epithalamium, 35 sonnetos*, por João Dionísio, IN-CM, 1993).
- Antologias comentadas na col. «Textos Literários». *A. Caeiro e R. Reis* (por Manuel Gusmão), 1985, 1992, *Álvaro de Campos* (por Cabral Martins), 1986, *F. Pessoa ortónimo* (por Isabel Pascoal), 1986, *Mensagem* (por Silvina Rodrigues Lopes), 1986, e *Livro do Desassossego* (por M Alzira Seixo, 1986).
- Teresa Rita Lopes publicou em 1992: *Lisboa: o que o turista deve ver*, Livros Horizonte.
- *Mensagem* e *Poemas Esotéricos*, ed. fac-similada, coord de José Augusto Seabra, Madrid --Archivos / Fundação Eng A. Almeida, Porto, 1993, e ed. da *Mensagem* com correcções em provas, Paris.
- *Poesia Completa de Alberto Caeiro*, recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, prefácio de Luís de Sousa Rebelo, Editorial Presença, 1994.
- Editados por António Quadros na Europa-América *Obras em Prosa de F. Pessoa. A Prova da Verdade Oculta. Textos filosóficos e Esotéricos*, 1986.
- Editados por Ed Manuel Lencastre: *A Grande Alma Portuguesa*, 1988; *Rósea Cruz*, 1989.

Fernando Pessoa — Estudos

- Simões, João Gaspar *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 2 vols., Lisboa, s/d (ver algumas rectificações de ordem biográfica no livro polémico de Eduardo Freitas da Costa, *F. Pessoa — Notas a uma biografia romanceada*, 1951), 6.ª ed. rev., Lisboa, 1991, e *Heteropsicografia de F Pessoa*, Porto, 1973.
- Coelho, J. do Prado *Unidade e Diversidade de F Pessoa*, Lisboa, 1949, 10.ª ed. ref com extensa bibliografia actualizada, Verbo, 1991, *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969.
- Sacramento, Mário. *F Pessoa, Poeta da hora absurda*, Lisboa, 1949, reed. aum., Porto, 1970
- Monteiro, Casais. *Estudos sobre a poesia de F. Pessoa*, Rio, 1958, reed. rev e aum. com o título *A Poesia de F. Pessoa*, org. José Blanco, IN-CM, 1985.
- Quadros, António *F Pessoa — A Obra e o Homem*, 1960, reed. 1965, e *F Pessoa — Vida, Personalidade e Génio*, 1977, 4.ª ed. 1992, Lisboa.
- Intr. e notas de M. Aliete Galhoz à *Obra Poética*, ed. Aguiar, Rio, 1960, reed. corr e aum. 1965 (com bibliografia).
- Lopes, Óscar *Ler e Depois*, 2 eds., Porto, 1969; *Uma Arte de Música e outros Ensaios*, Porto, 1986, e *Entre Fialho e Nemésio*, 2.º vol., IN-CM, 1987, pp 474-526, *Os Sinais e os Sentidos*, Caminho, 1986, pp. 17-29; *Cifras do Tempo*, Caminho, 1990, com três estudos, pp. 123-166.
- Maria da Encarnação Monteiro, *Incidências Inglesas na Poesia de F. Pessoa*, Coimbra, 1956
- Sena, Jorge de: *O Poeta é um Fingidor*, 1961 *F. Pessoa & C.ª Heterónima* (2 vols.), Edições 70, Lisboa, 1982, reed. (1 vol.) 1984.
- Coelho, António Pina: *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de F. Pessoa*, 2 vols., Lisboa, 1971
- *O «Livro do Desassossego», um breviário do decadentismo*, in *Persona*, Centro de Estudos Pessoanos, 8, Março 1983, pp 21-27
- Guerra, Maria Luísa: *Ensaios sobre Álvaro de Campos*, 1969.
- Padrão, Maria da Glória. *A Metáfora em F Pessoa*, Inova, Porto, 1972.
- Lourenço, Eduardo *Pessoa Revisitado*, Porto 1973, e *Poesia e Metafísica*, Sá da Costa, 1983, *Fernando — Rei da Nossa Baviera*, 1986
- Seabra, José Augusto *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, São Paulo, 1974; 3.ª ed. actualizada, IN-CM, 1988, e *O Heterotexto Pessoano*, Dinalivro, 1985, reed. Perspectiva, São Paulo, 1988.
- Cleonice Berardinelli e Diana Bernardes, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, in *Cadernos do PUC*, I, Rio, 1969.
- Quesado, José Clécio B.: *O Constelado F. Pessoa*, Rio, 1976.
- Jakobson, Roman/Picchio, Luciana S.: *Os Oximoros Dialécticos de F. Pessoa*, Edições 70, 1976.
- Lopes, Maria Teresa Rita: *Fernando Pessoa et le Théâtre Symboliste· Héritage et création*, Centro Cultural Português, Paris, 1977; estudos sobre F Pessoa e Sá-Carneiro em «Colóquio/Letras», Abril 1968 e Dez. 1971, e ainda contribuições importantes nas edições de textos atrás referidos.
- Hess, Rainer: *Fernando Pessoa e W. Whitman*, in *Aufgesätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, vol. 4, 1964, Münster
- Serrão, Joel: *O Sentido de Portugal segundo F Pessoa*, in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, t. 20, 1978, e introdução às edições de textos atrás referidos.
- Rebelo, Luís de Sousa: *Fernando Pessoa e a Tradição Clássica*, in Arquivos do Centro Cultural Português, XIII, 1978, pp. 235-263.
- Martinho, Fernando J. B.. *Pessoa e a Moderna Poesia Portuguesa — do «Orpheu» a 1960*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1983, reed. 1991.

- O Centro de Estudos Pessoanos do Porto editou, desde 1977 a 1984, 10 números da revista «Persona», e *Actas do 1.º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*, 1978, Brasília Editora, Porto, *Actas do 2.º Congresso Internacional de Estudos Pessoanos* (Nashville, Março/Abril 1983), Porto, 1985
- Saíram em 1978 2 vols. de *Quaderni Portoghesi* inteiramente dedicados a Pessoa, Giardini Editori, Pisa.
- Há ensaios sobre Pessoa recolhidos em *Temas de Literatura Portuguesa*, de Pierre Hourcade, Moraes, Lisboa, 1978.
- Sousa, M. Leonor Machado de: *F. Pessoa e a literatura de ficção*, 1978 (contém o original e uma tradução do conto de antropofagia inconsciente num jantar civilizado, *A Very Original Dinner*).
- Centeno, Yvette *O Pensamento Esotérico de F. P.*, ed. Etc. 1990, *F. Pessoa e a Filosofia Hermética*, Presença. 1985, reed. aum. Em 1978 Y. K. Centeno publicara com Stephen Reckert *F. Pessoa. Tempo. Solidão. Hermetismo*, Moraes, Lisboa.
- Gusmão, Manuel: *O Poema Impossível — O «Fausto» de Pessoa*, Caminho, 1986.
- «Boletim Informativo», Centro de Est. Port. da Univ. de São Paulo, n.º 2, 3.ª série, 1985, dedicado a F. Pessoa.
- Finazzi-Agrò, Ettore: *O Alibi Infinito*, IN-CM, 1987
- Coelho, Joaquim-Francisco: *Microleituras de Álvaro de Campos*, Dom Quixote, 1987
- Crespo, Angel: *Estudos sobre F. Pessoa*, trad. port., Teorema, 1988 e *A Vida Plural de F. P.*, trad. port. Bertrand, 1990. *Circumnavegando Pessoa*, ciclo de confs. comemorativas do cinquentenário, Fac. de Letras de Coimbra, 1986.
- «Colóquio/Letras», 88, Nov. 1985, n.º comemorativo do cinquentenário da morte de Pessoa, incluindo recensões.
- Matos, M. Vitalina / Padrão, M.ª Glória / Mourão-Ferreira, David / Saraiva, Arnaldo / Martinho, Fernando J. B.: *F. P. como Super-Camões*, Academia das Ciências, 1987.
- Lind, Georg Rudolf: *Estudos sobre F. Pessoa*, IN-CM, 1988.
- Merquior, J. Guilherme: *O Lugar de Pessoa na Poesia Moderna*, in «Colóquio/Letras», 108.
- Mourão-Ferreira, David: *Nos Passos de Pessoa*, Presença, 1988 (nove ensaios).
- Dois estudos de M. Helena Rocha Pereira em *Novos Ensaios sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, IN-CM, 1988.
- Garcez, M. Helena Nery: *Trilhos em Fernando Pessoa e Mário Sá-Carneiro*, Univ. de São Paulo, 1989; e *O Tabuleiro Antigo (uma leitura do heterónimo Ricardo Reis), ibidem*, 1990.
- Diogo, Américo A. Lindeza. *Literatura e Heteronímia — Sobre F. P.*, Cadernos do Povo, Pontevedra/Braga, 1992.
- A rev. «Anthropos», Madrid, consagra a F. Pessoa um importante n.º especial, 74/75, Jul./Ag. 1987, e o 4.º vol. dos seus *Suplementos-Antologias Temáticas*. Ver ainda números comemorativos, como: «Vértice», n.ºs 8 e 9, Nov. e Dez. 1988; «Nova Renascença», n.º 30/31, Abril/Set. 1988; «Rev. da Biblioteca Nacional», n.º 3, Set./Dez. 1988; *F. Pessoa no seu tempo*, coord. de Ed. Lourenço e A. Braz de Oliveira, SEC, 1988. *Actas do Encontro Intern. do Centenário de F. P.*, Sec. de Est. da Cultura e Bibl. Nac., 1990. Aguarda-se a publicação de outras Actas dos Congressos ou Encontros comemorativos do centenário, nomeadamente em São Paulo e Nova Orleães. Há 15 estudos sobre F. P. em *Estudos Portugueses — Homenagem a L. Stegagno Picchio*, Difel, 1990. Maria de Medeiros realizou em 1991-92 um filme à base de uma montagem de quatro fragmentos diacríticos de F. P., que ela interpretou, por Luís Miguel Cintra.

Ângelo de Lima

- Reunião das obras: *Folhas de Poesia*, n.º 4, Junho 1959, organização de António Salvado, Lisboa. Ver Rui Galvão de Carvalho, *Nota breve sobre os poemas de Ângelo de Lima*, in *Atlântida*, V n.os 4-5, 1961 *Obras Completas*, org. e prefácio de Fernando Guimarães, Porto, 1971; reed. rev Assírio & Alvim, 1991, *Poemas de A. de Lima*, in *Orpheu 2* e outros escritos, Hiena Editora, Lisboa, 1984, Estudos: ver *dossier* sobre A. de L. em «Letras & Letras», n.º 87, Fevereiro 1939.

Almada Negreiros

- Mourão-Ferreira, David· *Hospital das Letras*, Guimarães Editores, 1966 (contém 3 estudos sobre A. N)
- Colombini, Dúlia. *Arte, Vida no Teatro de A. N.*, dissertação, S Paulo, 1976.
- Lopes, Óscar de· *Entre Fialho e Nemésio*, 2.º vol., IN-CM, 1987, pp. 552-580 E ainda estudos incluídos no n.º 60 de «Colóquio-Revista de Artes e Letras», Out. 1970; José-Augusto França, *Almada Negreiros, O Português sem Mestre*, Estúdios Cor, Lisboa, 1974, reed. Bertrand, 1986, *Arte em Portugal no séc XX*, Bertrand, 1974 e Maria Manuela E. Ferraz da Silva, *José de Almada Negreiros*, dissertação de licenciatura, Coimbra, 1967 *Almada* (importante reunião das comunicações ao «Colóquio» de 1984), Fund C Gulbenkian, 1985
- Acciaioli, Margarida. *A. Negreiros sem mestre e sem discípulo*, in suplemento *Cultura* do «Diário de Notícias», 1984-07-08, e Celina Silva, *A Ficção da Pátria em Almada Negreiros*, Rev da Facul de Letras da Univ do Porto, II Série, vol IV, 1987, pp 341-349
- Vanjo, Vera. *A. N. «Saltimbancos: Ou outro texto, outra leitura»*, Actas do I Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses, Lisboa, 1885, pp 283-288; *K4 O Quadrado Azul — Pôr-se a Nascer Outra Vez*, cadernos do Centro de Estudos Semióticos e Literários, 1, 1985, pp 32-41
- Sapega, Ellen. W· *Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros, 1915-1925*, ed. port. da tese de doutoramento, Vanderbilt Univ., Nashville, 1988, ICALP, 1992 (bibliografia externa), «Público-Magazine», n.º 161, 93-04-04 (artigos e fotos)
- Posteriormente à ed. em 6 vols das *Obras Completas*, Estampa, 1970-72, saíram na IN-CM· o 1.º vol., *Poesia*; o 2.º, *Nome de Guerra*; o 3.º vol *Artigos no «Diário de Lisboa»*, 1988; e, em 1989, o 4.º vol., *Contos e Novelas*, o vol. V, *Ensaios* e VI, *Textos de Intervenção*, 1993, VII *Teatro*, também de *Obras Completas*, revistas.
- *Obra plástica*, fotos de A. Homem Cardoso, 1993, Bertrand
- *Poesia*, n.º 41, Ministério da Cultura, Madrid, 1994 (co-edição luso-espanhola, com inclusão de inéditos)
- *Almada*, versão portuguesa de uma co-edição luso-espanhola, com reproduções, Ed. Contexto, 1994.

Outros autores

- Lima, M Isabel Pires de. *Mário Saa — uma presença surrealista na «Presença», in «Afecto às letras — Homenagem a J. de Prado Coelho»*, IN-CM, 1984.
- Ferro, António: *Obras de A. F.· I — Intervenção Modernista*, org. e intr. de António Quadros, 1987, *A. F. — estudo e antologia*, por Raquel Pereira Henriques, Alfa, 1990.

Capítulo IV

Geração de «Presença»

O Grupo de «presença»

Os escritores e artistas que se agruparam em torno de *Orpheu* e outras revistas afins constituíam em parte, como vimos, um reflexo lisboeta localizado de certas correntes estéticas internacionais, sobretudo parisienses, embora apresentem aspectos de originalidade bem reconhecível relativamente aos seus correspondentes europeus. Esses inovadores pouco afectam por então o conjunto da literatura portuguesa, em que predominam ainda por 1925 as sobrevivências românticas do sentimentalismo amoroso e do historicismo, retocadas pelo gosto *decadente* ou pelo saudosismo, pelas preocupações da prosa rica à Camilo ou Fialho, ou pela academização do estilo queirosiano. Aquilino, Raul Brandão, certa derivante regionalista do naturalismo que focaremos adiante e o pitoresco de viagens e do exótico constituíam as manifestações então mais largamente apreciadas. E, assim, como acontecera frequentemente desde o séc. XVI, um grupo de jovens intelectuais a sair da universidade é que vai ser o veículo de consagração do *modernismo*.

A revista coimbrã *presença* (54 números, 1927-40), fundada por José Régio, Gaspar Simões, Branquinho da Fonseca, Edmundo de Bettencourt, Fausto José e António de Navarro e de cuja direcção depois participam Casais Monteiro e Miguel Torga, é o centro desse grupo. Dando, por um lado, a mão aos modernistas de 1915-25, que ajudou a impor, e, por outro lado, aproximando-se, através de sucessivas gradações e polémicas internas (nomeada-

mente a cisão de que resultaram as revistas dirigidas por Torga, *Sinal*, número único, 1930, *Manifesto*, cinco números, 1936-38, e a cisão de Casais Monteiro) do neo-realismo, que se lhe oporia em dada fase posterior, a *presença* corresponde a um certo ambiente de apoliticismo forçado, depois do colapso da primeira República em 1926, e por isso os *presencistas* aspiram, em geral, a uma literatura e a uma arte desvinculadas, senão mesmo alheadas, de qualquer posição de carácter político ou religioso. Esta atitude, aliás cambiante e matizada de várias gradações pessoais, conjuga-se com aquilo que podemos designar como *psicologismo de presença*, com fixações tipicamente adolescentes e provincianas. Régio, Simões e Casais, sobretudo, descobrem um filão de *literatura viva* que até então quase passara despercebido aos nossos autores: a «imaginação psicológica», a confissão ou «transposição» imaginativa da consciência introspectiva. Contribuíram directamente para tal interesse: André Gide e a *Nouvelle Révue Française*; o modernismo francês, em geral, sobretudo Marcel Proust; Dostoievski e suas afinidades em Raul Brandão; Leonardo Coimbra, Bergson e suas derivações, como a teoria intuicionista da poesia de Henri Brémond, a crítica da «aproximação» e «simpatia» de Charles du Bos e Thibaudet; a psicanálise freudiana; Alain, Chestov, etc. Em relação às tendências precedentes, os escritores de *presença* consideram-se como prospectores de certa riqueza humana entre nós literariamente ignorada: os valores da *sinceridade vinda da região mais profunda, inocente e virgem, do acto gratuito germinando no inconsciente, da recriação individual do mundo, da personalidade original.* Pode considerar-se seu manifesto o artigo «Literatura livresca e literatura viva», assinado por Régio em Fevereiro de 1928; e a ele se deve também uma crítica sumária mas corajosa e fundamentalmente certeira dos escritores portugueses então mais consagrados. *À presença*, de que se podem considerar como precursores as revistas coimbrãs *Bizâncio* (6 números, 1923-24) e *Tríptico* (9 números, 1924-27), pertence ainda o mérito de analisar, bibliografar e proclamar como «mestres» os melhores colaboradores de *Orpheu*; de insistir na importância da pintura cubista, futurista, primitivista e expressionista, incluindo Amadeu Souza-Cardoso, Almada Negreiros e Eloy; de, através de Lopes Graça, chamar a atenção para a música contemporânea; de iniciar entre nós a crítica do cinema como arte. A consagração dos seus principais colaboradores pode datar-se de cerca de 1936 (*Encruzilhadas de Deus*, de Régio, e secção crítica *Os Livros da Semana*, de Gaspar Simões, em *O Diário de Lisboa*, precedidas da atribuição de um segundo prémio à *Mensagem*, de Pessoa, em 1934), e representa sem dúvida uma considerável transformação de gosto literário, embora na óptica dos críticos influentes dos anos 60 e 70 (E. Lourenço e E. Prado Coelho) o presen-

cismo viesse a ser concebido como uma contra-revolução do modernismo. A *Revista de Portugal* (1937-40), dirigida por Vitorino Nemésio, revela que a nova estética punha já o pé na Universidade, apesar das suas irreverências, que iam da apresentação gráfica à recusa, sempre mantida pelos presencistas, de ingresso na Academia das Ciências.

A personalidade de *presença* que encontrou mais pronto favor entre o público foi **José Régio** (José Maria dos Reis Pereira, n. 1901-09-17 — f. 1969-12-22). O traço mais característico da sua obra de poeta e romancista, sobretudo na fase inicial, que abrange *Poemas de Deus e do Diabo* (1925, 9.ª ed. ref. 1978), *Biografia* (1929, duas refundições posteriores), *Jogo da Cabra-Cega* (1934, reed. 1963), *Encruzilhadas de Deus* (1936, 6.ª ed. 1978), é o de uma confidência que não vê qualquer possibilidade de síntese real, ou sequer de satisfatória comunicação humana, para as contradições psicológicas, e que se conjuga com uma profunda crítica da convivência humana aparentemente mais íntima (o amor, a amizade, a camaradagem intelectual) e com uma ânsia de graça divina. O achado literário de uma introspecção constante, estimulada pela psicanálise vulgarizada, dá a Régio uma nova expressão ao tema da incomensurabilidade das aspirações humanas com o mundo, tema que já também o saudosismo interpretara de um modo metafísico. O romance *Jogo da Cabra-Cega*, onde repercutem motivos das novelas metapsíquicas de M. Sá-Carneiro, e as suas novelas sobre frustrações femininas, circunstancializadas na burguesia provinciana dos anos de 1930, *Histórias de Mulheres* (1946, 4.ª ed. 1978) e o *Fado* (1941) contêm alguns dos mais sagazes e impressionantes aspectos da crítica da convivência por José Régio. A tendência para a dramatização, que imprime a tantas poesias de Régio um cunho de diálogo entre planos diferentes, e considerados como irredutíveis, da consciência humana, consuma-se numa obra dramática, iniciada pelo «mistério» *Jacob e o Anjo* (1941), em que o autor formula, de um modo um tanto enfático e patético, a maneira como sente a antinomia vital do absoluto e do relativo. Na série *A Velha Casa* (cinco romances, 1945-66), em *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942, 5.ª ed. 1978), no teatro e poemas posteriores, o psicologismo religioso de Régio parece evoluir no sentido de uma ética idealista, e a confidência romanceada de fundo autobiográfico apresenta um certo ar de apologia contra a crítica neo-realista, ou de doutrinação muito explícita (*Há mais mundos*, 1962). No entanto, a sua poesia ganha novos acentos de serenidade lírica com uma extrema simplicidade de meios (*Mas Deus é Grande*, 1945; *Filho do Homem*, 1961) ou de sátira (*A Chaga do Lado*, 1954; *Cântico Suspenso*, 1968) e, no teatro posterior, em que preferimos

Benilde (1947) e *Três Peças em um Acto* (1957), traduz a sua concepção acerca de uma jerarquia mística de verdades num estilo dialogal muito sóbrio, nobre e com apreciável garra emotiva. Da sua obra ensaística salienta-se a reunida em *Três Ensaios sobre Arte* (1967) e *Páginas de Crítica e Crítica da «Presença»*, 1977. *Crítica e Ensaios I e II (obras escolhidas*, com textos da *presença* e outras publicações), Círculo de Leitores, 1994. Poesia póstuma: *Música Ligeira*, 1970, *Colheita da Tarde*, 1971, *16 Poemas* aí não incluídos, 1971. Também póstumas as *Confissões dum Homem Religioso*, 1971, *Páginas do Diário Íntimo, 1984, e* Crónicas e Ensaios, *I e II*, Correspondência. *Círculo de Leitores, 1994.*

Adolfo Casais Monteiro (n. 1908-07-04 — f. 1972-07-24) assinalou-se em diversos ensaios e nos primeiros poemas, depois reunidos em *Versos* (1944), por uma rudeza ou bufonaria sem amabilidades, mesmo rítmicas, a que correspondia um conflito interno entre o lirismo já tradicional do alheamento, do isolamento, da insatisfação egoísta, e o lirismo da adesão ao momento que passa. *O Canto da Nossa Agonia* (1941) e *Europa* (1946) reagem por uma forma tensa às angústias da fase de apogeu do fascismo bélico. Algumas das ressonâncias mais patéticas dessa experiência histórica na nossa poesia encontram-se em *Noite Aberta aos Quatro Ventos* (1943, reed. 1961); aí se retoma o tema da noite já tratado por Pessoa, conduzindo a sugestão desse tema até à «última e suprema flor da angústia, em que o homem bebe a acre certeza de que tudo ficou certo». Nos últimos poemas (*Simples Canções da Terra*, 1948; *Voo sem Pássaro dentro*, 1954; *Poesias Completas*, incluindo *O Estrangeiro Definitivo*, 1969, reed. 1993), uma tendência para maior regularidade rítmica alia-se a uma aceitação quase clássica, ou estóica, de cada momento da vida efémera, aceitação tendente a minimizar o que num poema existe de voz pensante, para tudo apreender como simples inflexão subjectiva. A docência universitária do Brasil levou-o, nos últimos anos, a dedicar-se mais ao ensaio crítico e teorético, onde se ergueu acima do seu polemismo dos anos 30 e 40 (*O Romance*, Rio, 1964; *A Palavra Essencial*, São Paulo, 1965; *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, 1977). Antologia: *Adolfo Casais Monteiro*, 1973, Assírio & Alvim.

A obra de **Miguel Torga** (Adolfo Rocha, n. 1907 — f. 1995-01-17) procura banhar num ambiente de mitos agrários e pastoris que da sua origem aldeã transmontana remontam aos símbolos bíblicos. A semente, a seiva, a colheita, a água, a terra, o vento, o pão, o parto, o pastoreio, Adão e Eva, por exemplo, recorrem nos seus livros como se fossem, não ideias, mas imagens irradiantes.

Numerosos pequenos contos de que é autor (*Bichos*, 1940, 15.ª edição ref. 1990; *Montanha*, 1941, 5.ª reedição ref. 1987; *Novos Contos da Montanha*, 1944, 13.ª edição rev. 1991; *Pedras Lavradas*, 1951, 3.ª edição rev. 1976; *Fogo Preso*, 1976, 2.ª ed. 1989) dão, por vezes de uma forma tensamente dramática, a dura e simples coragem da vida humana rural, e animal, despindo os casos de toda a intenção alheia ao ambiente simbólico referido. A sua poesia exprime os mesmos mitos agrário-pastoris, mas de um modo simultaneamente mais genérico e mais pessoalista, e é percorrida por apóstrofes e reptos ao Criador do «homem de carne e osso», do «arbusto de dois pés», Adão universal, multiplicado e sempre redivivo pela procriação apesar da morte, ascendendo titanicamente desde a lama para um sentido terreno de vida, através de todos os erros e egoísmos que o tornam inimigo e explorador de si próprio. Essa poesia reflecte ainda as apreensões, esperanças e angústias do seu tempo, dentro do seu «titanismo» individualista e, no fundo, religioso de visão, e a sua pureza e originalidade rítmicas, a coerência orgânica das suas imagens impõem-se (*Tributo*, 1931; *O Outro Livro de Job*, 1936; *Libertação*, 1944; *Odes*, 1946, ref. 1951; *Cântico do Homem*, 1950; *Penas do Purgatório*, 1954; *Câmara-Ardente*, 1962; *Antologia Poética*, 1981, 3.ª ed. aum. 1985). Algumas das mais densas poesias de Torga estão contidas no *Diário* (16 vols., alguns refundidos, 1941-93), que pode ser considerado uma continuação, sob outra forma, do romance de fundo autobiográfico *A Criação do Mundo* (3 vols., 1937-39; *Sexto Dia*..., 1981). Mas apenas o primeiro volume de *A Criação do Mundo* atinge a viveza e a densidade exemplares da prosa dos contos. Na sua obra dramática salientam-se *Terra Firme e Mar* (1941, edições ref. e sep. de 1960 e 1958, respectivamente).

Branquinho da Fonseca (António José Branquinho da Fonseca, n. 1905-05-04 — f. 1974; usou também o pseudónimo de António Madeira) revelou o seu virtuosismo de expressão verbal em *Poemas* (1926) e *Mar Coalhado* (1932) e o de efabulação em diversas tentativas dramáticas, mas a sua melhor obra reside nas colecções de contos, onde inicialmente se sentia o magistério de Raul Brandão. Nestes consegue sugerir um halo de mistério, de medo ou pesadelo indefinido, de constante surpresa na perseguição a um impreciso ideal, sem todavia nos desprender de um senso de verosimilhança, antes como que acordando nesse halo misterioso os ecos emotivos da realidade (*Caminhos Magnéticos*, 1983, 3.ª ed. 1956; *Rio Turvo*, 1945, 3.ª ed. 1969; *Porta de Minerva*, romance de ambiente coimbrão, 1947, reed. 1961; *Bandeira Preta*, 1956, reed. 1986). Do conto *O Barão*, 6.ª edição em 1972, inicialmente incluído em *Rio Turvo*, extraiu Luís de Sttau Monteiro uma peça de teatro (1964). É esta

a obra-prima de Branquinho da Fonseca, à qual, em qualidade, se segue um bom romance ambientado na Nazaré, *Mar Santo*, 1952, de escola aquiliniana com três edições. A edição conjunta das suas *Obras* inclui um volume de *Teatro*, 1974, caracterizado pela alegorização das preocupações psico-estéticas do grupo.

João Gaspar Simões (n. 1903-02-25 — f. 87-01-06), o mais constante e influente crítico e investigador literário saído da *presença*, fez, entre nós, com *Elói ou Romance numa Cabeça* (1932, 4.ª edição refundida 1971), o primeiro espécime convincente do romance introspectivo, que não dispensa um certo romanesco de *bas-fonds* mas se concentra num só dia de reacções psicológicas de um homem ciumento quase vulgar. Os seus romances subsequentes (*Uma História da Província*, dois volumes, 1934-35; *O Marido Fiel*, *Pântano*, 1940; *Amigos Sinceros*, 1941, reedição 1962; *Internato*, 2.ª edição corr. 1969 e *Unha Quebrada*, c., 1941; *As Mãos e as Luvas*, r., 1975) não dão tanta impressão de atmosfera livre em torno dos tipos — e, curiosamente, como aliás os contos de Régio, estão por vezes mais próximos do quadro de costumes do que do psicologismo que os presencistas advogam. A sua obra de ensaio crítico e histórico-literário é muito extensa (uns 35 volumes em 1969, em que se destacam seis volumes de *Crítica*, um estudo biográfico-interpretativo de fôlego sobre Pessoa e outro sobre Eça de Queirós, com várias edições). Manteve cerca de meio século de crítica literária regular em diversos jornais. (As edições doutrinárias ver-se-ão nos seus a-propósitos)

Entretanto, **Tomás Ribeiro Colaço** (n. 1899 — f. 1965), *Folha de Parra*, 1932, Casais Monteiro e outros, entre os quais, como vimos, Régio, cultivaram o romance introspectivo, que mesmo entre os neo-realistas posteriores se manteria, sobretudo sob a forma de ficção sobre motivos da infância e da adolescência.

Entre os poetas mais directamente ligados à *presença*, mencionemos: **Francisco Bugalho** (1905-49), cuja nota lírica principal vibra numa ansiedade insatisfeita de identificação com nesgas de paisagem, sobretudo de bucólica alentejana (*Canções de entre o Céu e a Terra*, 1940; *Paisagens*, 1947; edição global da *Poesia*, 1960); **Carlos Queirós** (1907-1949), que verte em formas mais flexíveis mas cantantes a temática lírica tradicional (*Desaparecido*, 1935; *Breve Tratado de Não Versificação*, 1948); **António de Navarro** (n. 1902-11-09 — f. 1980-05-20), cujo ritmo e metaforismo, muito livres e cortados de suspensões ou descontinuidades, procuram forçar os limites entre a

consciência e a natureza (*Poemas de África*, 1941; *Ave de Silêncio*, 1942; *Poema do Mar*, 1957; *Metal Translúcido*, antologia, 1968). *O Momento e a Legenda* (1930) de **Edmundo de Bettencourt** (n. 1899-08-07 — f. 1973-02-01) é um dos mais estranhos livros de poesia editados por *presença*, misto de verdadeira audácia imaginativa e de evidente voluntariedade discursiva e rítmica experimental; o seu autor foi durante muitos anos mais conhecido como cantor de canções populares e baladas coimbrãs, e editou em 1963 o conjunto disperso ou inédito dos seus *Poemas*. **Alberto de Serpa** (n. 1906-12-12 — f. 1992-10-08) é sobretudo o poeta dos momentos de recolhimento reagindo à mediania burguesa «numa cidade provinciana e triste» (obra reunida em Poesia, 1944, e mais completamente em *As Poesias de A. de Serpa*, 1981, e *A Poesia de A. de S.*, 1992). **Saul Dias**, pseudónimo de Júlio dos Reis Pereira (n. 1902-11-01 — f. 1983-01-17), que ilustrou vários poemas seus e do irmão, José Régio, com a rubrica de Júlio, é um lírico das breves evasões sonhadoras em contraste com o grotesco vulgar (*...mais e mais...*, 1932; *Ainda*, 1936; *Obra Poética* 1932-60, 1962).

A poesia de **João Cabral do Nascimento** (n. 1897 — f. 1978-03-02) evolui de um certo neoclassicismo esteticista até ao lirismo que tudo tende a reduzir como que à simples apreensão do ritmo do tempo pela melodia das palavras e imagens, num tom que lembra muito a amarga sabedoria desistente de Pessanha (*Descaminho*, 1926, reed. aum. 1969; *Cancioneiro*, 1943, 3.ª ed. aum. 1976, incluindo *Confidência*, 1946, *Digressão*, 1953, e *Fábulas*, 1955). E é pelo seu equilíbrio sereno, *cantabile*, por essa como que interiorização do tempo (coisas muito típicas de uma corrente poética duradoira e já característica da sua obra publicada desde 1932 e reunida na última edição de *Cancioneiro*) que aqui incluímos este poeta, pois foi de início bafejado por ventos decadentistas e saudosistas-nacionalistas.

Como acontece com o anterior, os poemas de **António de Sousa** (n. 1898-12-25 — f. 1981-02-16), que usou o pseudónimo de António de Portucale, vêm a editar-se desde o tempo da Primeira Guerra Mundial, mas os seus melhores dons só se revelam cerca da Segunda Guerra, quando sabe reduzir a uma lírica ironia um aliás inextinguível egotismo de *sempre menino* que, como o de António Nobre, se acolhe a um fundo folclórico da infância. Eis os temas em que mais se erguem as suas poesias, geralmente breves mas generosas (senão excessivas) de imagens e rima: as tensões e ambiguidades de que, *animal raivoso*, o poeta reveste um intenso sentido religioso do pecado («Pecados? O pior é nem os ter»); o vaivém entre uma vontade teológica de Ser

e o apego ao simples Estar circunstancial; e, ebriedade final de Estar, uma irónica reconciliação, frente à morte, do *poeta-meia-voz* com todos os lodos e pobrezas de viver, incluída a irreversibilidade do envelhecer e morrer não se sabe porquê (*Sete Luas*, 1943; *O Náufrago Perfeito*, 1944; *Jangada*, 1946; *Livro de Bordo*, 1950; *Linha de Terra*, 1951; *Terra ao Mar*, 1954).

Pedro Homem de Melo (n. 1904 — f. 1984-03-05) canta com uma fria sensualidade a beleza da juventude transitória em ritmos insinuantes que elaboram, por forma discreta e moderna, certos recursos paralelísticos do lirismo popular nortenho (*Segredo* 1939; *Príncipe Perfeito*, 1944; *Bodas Vermelhas*, 1947; *Miserere*, 1948; *O Rapaz da Camisola Verde*, 1954; *Grande, Grande era a Cidade*, 1955; *Poemas Escolhidos*, 1957; *Perguntas Indiscretas*, 1968; *Povo que lavas no Rio*, 1969; *Poesias Escolhidas*, 1983).

Bibliografia

Grupo de «presença»

- Reedição fac-similada, em 3 vols. de *presença* pela Contexto, com pref. de D. Mourão-Ferreira, 1993.
- Há dois importantes depoimentos complementares e acompanhados de antologia acerca da origem e evolução da revista: o de Adolfo Casais Monteiro, *A Poesia da «Presença»*, Rio, 1959, reed. Lisboa, 1972, completada pelos ensaios reunidos em *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Sá da Costa, 1977, e o de João Gaspar Simões, *História do Movimento da «Presença»*, Coimbra, 1958.
- A antologia de *Líricas Portuguesas*, 2.ª série, organizada por Cabral do Nascimento, inclui os poetas presencistas; antologia específica. *A Poesia da Presença*, org. e apres. de M. Teresa Arsénio Nunes, «Textos Literários», Comunicação, 1982.

Estudos que abrangem diversos vultos ou aspectos do movimento e da poesia sua contemporânea.

- Artigos insertos na secção *Cultura e Arte*, d'*O Comércio do Porto*, 1960-06-14, no vol. n.º 3 de *Estrada Larga*.
- Lopes, Óscar: *Cinco Personalidades Literárias*, Porto, 1961, *Ler e Depois*, Porto, 1969, e *Modo de Ler*, Porto, 1971, *Entre Fialho e Nemésio*, 2.º vol., IN-CM 1987, pp. 615-819; *A Busca de Sentido*, 1995.
- Nogueira, Franco: *Jornal de Crítica Literária*, Lisboa, 1954.
- Nemésio, Vitorino. *Conhecimento de Poesia*, Baía, 1958, reed. Lisboa, 1970
- Sacramento, Mário: *Ensaios de Domingo*, Coimbra, I, 1950; II, 1959; III, Lisboa, 1990.
- Mourão-Ferreira, David: *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, 1960, reed. Ática, 1979, *Motim Literário*, 1962, *Hospital das Letras*, 1966, *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, 1969, e *Sobre Viventes*, 1976, *Os ócios do Ofício*, Lisboa, 1989.
- Antunes, P. Manuel: *Do Espírito e do Tempo*, Lisboa, 1960
- Sena, Jorge de: *«O Poeta é um fingidor»*, Lisboa, 1961 e, mais amplamente, *Fernando Pessoa e C.ª Heterónima*, 2 vols., Edições 70, 1982.
- Lourenço, Eduardo: *«Presença» ou a contra-revolução do modernismo português*, in «Revista do Livro», VI, n.os 23-24, 1961, e outros ensaios, incluídos em *Tempo e Poesia*, 1974, reed. 1988.
- Guimarães, Fernando: *A Poesia da Presença e o aparecimento do Neo-Realismo*, ensaio e antologia poética, 1969, reed. Brasília, Porto, 1981, *Linguagem e Ideologia*, 1972, em reed. Caminho; *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, IN-CM, 1982.
- Coelho, Jacinto do Prado. estudos incluídos em *Problemática da História Literária*, 2.ª ed., Bertrand, 1972, e *Ao Contrário de Penélope*, Bertrand, 1976.
- Hourcade, Pierre: *O Ensaio e a Crítica na «Presença»*, in «Colóquio/Letras», 38, Julho 1977, pp. 20-29, e, em geral, *Temas de Literatura Portuguesa*, de Pierre Hourcade, Moraes, 1978
- Coelho, Eduardo Prado. *A Palavra sobre a Palavra*, Portucalense Editora, 1972, e artigo *Teorias da «Presença»*, in «Colóquio/Letras», 42, Março 1978, pp. 44-45.
- Lisboa, Eugénio: *O Segundo Modernismo em Portugal*, «Biblioteca Breve», Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, reed. 1984
- *Segundo Modernismo e Vanguarda*, «Cadernos Colóquio/Letras», colectânea de estudos, 1984.

- Moura, Vasco Graça: *Várias Vozes*, Presença, 1987.
- Estudos panorâmicos ou monográficos e inquérito incluídos no vol. colectivo *Um Século de Poesia Portuguesa (1888-1988)*, Assírio & Alvim, 1989.

Monografias Individuais

Miguel Torga:

- *Torga, Miguel*, vol. da colecção *O Homem e a Obra*, organizado por José de Melo.
- Lopes, Óscar: *Miguel Torga* in *Cinco Personalidades Literárias*, Divulgação, I, Porto, 2 edições, 1957, *Sumário de Torga*, in Boletim da C. M. de Matosinhos, 1955.
- Análises estruturais de um mesmo conto (*Vicente*, *Bichos*) de Torga, em «Colóquio/Letras», uma de Nayade Anido, 24, Março 1974, outra de Teresa Rita Lopes, 25, Maio 1974, também autora de *M. Torga — Rito e Disformismo*, «Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes», ts. 35-36, 1974--75, pp. 205-233.
- Cayron, Clayre: *Pour une bio-bibliographie de Torga*, «Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes», ts. 42-43, 1981-82, pp. 199-224.
- Lourenço, Eduardo: *O Desespero Humanista de M. T. e o das Novas Gerações*, Coimbra, 1955.
- Gonçalves, Fernão de Magalhães: *Ser e Ler Torga*, 1986.
- 4 estudos no n.° esp. de homenagem a M. Torga por «Colóquio/Letras», 98, Julho-Ag. 1987.
- Filho, Linhares: *O Poético como Humanização em M. Torga*, tese de dout. pela Univ. Fed. do Rio de Janeiro, de 1985, extractado no referido n.° especial.
- *Torga, M.*, *Boletim Cultural* do Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas, Fund. C. Gulbenkian, VI Série, n.° 10, Maio 1988.
- N.° espec. de «Letras & Letras», n.° 1, Dez. 1987.
- O n.° 43 de «Colóquio/Letras», Maio 1978, é especialmente dedicado a Miguel Torga, como celebração do 50.° aniversário da sua carreira literária.
- Arnaut, António: *Estudos Torguianos*, 1992.
- Rocha, Clara: *O espaço autobiográfico de Miguel Torga*, Almedina, Coimbra, 1987.
- Lopes, Ana Rita: *Miguel Torga: Ofícios a "Um Deus" de Terra*, Edições ASA, 1993.
- Realizou-se em 1993, no Porto, um Congresso de Homenagem a Miguel Torga. O «JL», ano XIV, n.° 616 de 25 de Maio a 7 de Junho de 1994, pp. 34-35, publicou a comunicação de Óscar Lopes «Ladino, comentário a um conto de Torga».

José Régio:

- *Obra de José Régio*, ensaio crítico seguido de um questionário ao escritor, por Óscar Lopes, Porto, 1956, desenvolvimento em *Entre Fialho e Nemésio*, IN-CM, 1987, vol. II, pp. 655-679, e, antes, em *Cinco Personalidades Literárias*, 2 edições, Divulgação, 1957.
- *Régio, José*: estudo bibliográfico e interpretativo por Eugénio Lisboa, Porto, 1957; do mesmo autor e com o mesmo título, vol. da colec. *A Obra e o Homem*, Arcádia, Lisboa, 1976, incluindo antologia e uma extensa bibliografia de Luís Amaro sobre o movimento presencista, reed. rev. e aum., Dom Quixote, 1986; e ainda *J. Régio — Uma Literatura Viva*, «Biblioteca Breve», 1978, e *J. Régio ou a Confissão Relutante*, Rolim, 1988.
- N.° 11, especial, de «Colóquio/Letras», Janeiro 1973.

- *Antologia*, selec. e org. de Cleonice Berardinelli, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985
- *Crónica e Ensaio*, I e II, Círculo de Leitores, 1994.
- Dois trabalhos sobre o «Jogo da Cabra-Cega»: Duarte Faria, *Um fantástico de imersão social em José Régio*, in «Colóquio/Letras», 18, Março 1974, incluído em *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, F. C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1977, e Yara Frateschi Vieira, *Níveis de Significação no Romance*, Editora Ática, São Paulo, 1974.
- Simões, J. Gaspar: *José Régio e a História do Movimento da «Presença»*, 1977
- Carlos, Luís Adriano: *O Classicismo Modernista de J. R.*, in «Rev. da Fac. de Letras», Porto, Línguas e Literaturas, II Série, vol. 8, 1991, pp. 103-134
- Em cinema. António Macedo filmou *O Príncipe com Orelhas de Burro*, 1980, e Manuel de Oliveira *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1975, e, em francês, *Mon Cas*, 1987.
- Casais Monteiro, prefácios de A. Ramos Rosa, J. Rui de Sousa e E. M. de Melo e Castro a uma antologia de poesia de Adolfo Casais Monteiro, col. «Documenta», Lisboa, 1973.
- Cury, Jorge: *Itinerário Poético de Casais Monteiro*, tese de concurso de docência livre, Araraquara, São Paulo, 1976.
- Tese de doutoramento, *O Estrangeiro Definitivo (um estudo da poesia de A. Casais Monteiro)*, defendida na Universidade de São Paulo por Nádia Battella Gotlib, 1977.
- Há uma ed. do poema *Europa*, com versões francesa, inglesa e neerlandesa, ed. Nova Renascença, Porto, 1991.
- Branquinho da Fonseca, n.° esp. do Boletim Cultural — Serviço de Bibliotecas da F. C. Gulbenkian, 1983 (com estudos originais, bibliografia e antologia, org. de David Mourão-Ferreira).
- Para conhecimento da doutrina estética presencista e sua evolução, ler, além de um longo capítulo em *Entre Fialho e Nemésio*, 2.° vol., Óscar Lopes, e dos ensaios citados de Régio, os de João Gaspar Simões (*Temas*, 1929; *O Mistério da Poesia*, 1931, reed. Inova, 1971; *Novos Temas*, 1938; *Caderno de um romancista*, 1942; *Liberdade de espírito*, 1948; *Crítica I a V*, 1942-62-69-81-83), *Retratos de Poetas que conheci*, Brasília, Porto, 1974; e Adolfo Casais Monteiro (*De pés fincados na Terra*, 1941), e ainda o estudo atrás referido de Ed. Prado Coelho.
- Comemorando o cinquentenário da *presença*, a editorial Brasília, do Porto, publicou em 1977: um número único da revista dir. por Gaspar Simões e Alberto Serpa, com textos inéditos dos colaboradores da revista, e ainda. Jorge de Sena, *Régio, Casais, a «presença» e outros afins*; David Mourão-Ferreira, *Presença da «presença»*; *João Gaspar Simões, José Régio e a História do Movimento da «Presença»*; Luís Piva, *José Régio — o Ser Conflituoso*; além da recolha de Páginas de Doutrina e Crítica da «presença», de José Régio. Também a revista «Colóquio/Letras» dedicou a *presença* o seu vol. 38, Julho 1977. E há ainda um vol. com estudos de diversa autoria dedicado a comemorar o cinquentenário da *presença*, ed. do Secretariado de Estado da Cultura, 1977.
- Queirós, Carlos: *Epístola aos Vindouros e outros poemas*, pref. de David Mourão-Ferreira, Ática, 1990.
- Pedro Homem de Mello, *Poesias Escolhidas*, 1934 a 1979, IN-CM, 1983.
- Há uma antologia geral d'*Os Modernistas Portugueses*, em oito vols., na colecção «Textos Universais», Porto, organizada por Petrus (Pedro Viegas), s/d (decénio de 1950).
- *A perspectiva histórica da ficção portuguesa das origens ao séc. XX*, de J. Gaspar Simões, foi reeditado pela Dom Quixote em 1987.

Capítulo V

Novas Tendências Realistas

Ressurgimento do realismo social com «FERREIRA DE CASTRO e outros autores da geração de 'Presença'»

A ficção em prosa caracteristicamente portuguesa surgira, a bem dizer, com Camilo e Júlio Dinis, graças à descoberta de interesse ficcionista para a realidade nacional; Eça de Queirós conseguira ver as camadas sociais médias e superiores com um pitoresco de traço e um irónico distanciamento que ficariam modelares; certos pós-naturalistas e Fialho, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro alargaram o horizonte social da ficção aos meios urbanos e rurais em que a vida é mais dura e patética, desprendendo-se correlativamente das formas oitocentistas de hipocrisia moralizante. No entanto, com o lento processo de evolução da sociedade portuguesa, onde só a guerra de 1939-45 estimulou um sensível alastramento das três ou quatro manchas industriais de certa importância, manteve-se nas tendências realistas uma alternância entre o pitoresco regional, por um lado, e uma certa atracção dos *bas-fonds* urbanos ou um certo humanitarismo compassivo, por outro.

O ciclo da escola naturalista entre nós mais típica pode considerar-se essencialmente encerrado por altura da Primeira Guerra Mundial. Entre o seu legado salientam-se: *Filho das Ervas*, 1900, de Carlos Malheiro Dias; *Famintos*, 1903, e *Gente Pobre*, 1912, de ambiente proletário, e *Eterna Mentira*, 1904, de ambiente burguês, de João Grave (1872-1934); e *Lisboa Trágica*, 1910, *Prosa Vil*, 1911, *Vidas Sombrias*, 1917, de Albino Forjaz de Sampaio (1884-1949), cuja notoriedade foi granjeada por umas *Palavras Clínicas*, 1905, sem originali-

dade, com 63.ª edição em 1978, a que depois opôs uma obra de erudição e exaltação do património nacional. De um modo geral, a tradição naturalista inflecte, pelo decénio de 1920, em sentido regionalista, esteticista ou de doutrinação regressiva, sendo então muito reconhecíveis os rastos, por vezes cruzados, de Camilo e sobretudo Fialho. Manuel de Brito Camacho (1862-1934), entre numerosos volumes de crónica e de comentário mordaz, deixou quatro bons volumes de memórias de ficção predominantemente rural alentejana, *Quadros Alentejanos*, 1925, *Gente Rústica*, 1927, *Gente Vária*, 1928, *Cenas da Vida*, 1929 (antologia pref. e selec. por Óscar Lopes: *B. Camacho, Memórias e Narrativas Alentejanas*, col. «Textos Esquecidos», Guimarães Editores, 1988); Manuel Ribeiro (1878-1941), cuja conversão a um misticismo franciscano com abandono da anterior combatividade sindical foi ao tempo discutida, produziu duas trilogias, uma *Social* e outra *Nacional*, e deixou como melhor legado os ambientes alentejanos de *A Planície Heróica*, 1927, além de certos passos de outros romances mais irregulares; o regionalismo beirão está representado por Samuel Maia (1874-1951), em *Sexo Forte*, romance, 1917, e *Língua de Prata*, contos, 1929, muito superiores à sua restante obra, e por Hipólito Raposo (1885-1953) em *Boa Gente*, contos, 1911; António de Sevres (nasc. 1895), *Leomil*, 1921, reed. aum. 1948, 7 contos e evocações; o regionalismo transmontano verifica-se em *Ares da Minha Serra*, contos de Abílio Campos Monteiro (1876-1934), também autor de um romance satírico de costumes portuenses, *As Duas Paixões de Sabino Arruda*, e de dois êxitos livreiros efémeros de escola camiliana, *Miss Esfinge e Camilo Alcoforado*; o Douro está representado por João Pina de Morais (1885-1953), cujos contos se reuniram em *Sangue Plebeu*, 1942, e *Vidas e Sombras*, 1949, e ainda pelo visconde de Vila Moura (1877-1935), em cuja irregularíssima ficção se cruzam sugestões naturalistas, decadentistas, saudosistas, estetizantes e antidemocráticas (*Nova Safo*, 1912, êxito de escândalo, *Doentes da Beleza*, 1913, e a série da *Novela Mensal* de 1924); o Minho tradicionalista e crente revê-se em Antero de Figueiredo (1886-1953), *Senhora do Amparo*, 1920, e *Miradouro*, 1934, motivando-lhe ainda algumas páginas antológicas em volumes de viagem ou de doutrinação conservadora; e os Açores encontraram o seu contista desta época em Florêncio Terra (1859-1941), *Contos e Narrativas*, 1942. Acrescentemos os dois romances populistas lisboetas de Norberto de Araújo (1884-1949): *Novela do Amor Humilde*, 1925, *Fado da Mouraria*, 1931; o esteticismo cosmopolita ou erótico de Joaquim Leitão (1875--1956), Augusto de Castro (n. 1883 — f. 1971-07-24), Urbano Rodrigues (n. 1888 — f. 1971-07-15) e Justino de Montalvão (1875-1956); e a carreira muito heterogénea de Sousa Costa (1879-1961), cujas produções perduráveis têm aliás o cunho regional duriense (*Ressurreição dos Mortos*, 1917, *As Filhas do Pecado*, 1946), e se ligam, por esse lado, a um outro volume a destacar, o primeiro de *Páginas de Sangue*, 1919, de evocação histórica oitocentista.

A Batalha, 1919-27, propriedade da União Operária Nacional, principal órgão sindicalista da República liberal, tem a colaboração de um conjunto de escritores salientes, como Manuel Ribeiro, Campos Lima, António Sérgio, Emílio Costa, Tomás da Fonseca, Vitorino Nemésio, José Régio e ainda outros. Entre os que se mantiveram mais caracteristicamente fiéis aos ideais sindicalistas contam-se Assis Esperança (n. 1872-03-27 — f. 1975-03-03), cujos mais significativos romances e novelas (*O Dilúvio*, 1932, reed., ref. 1947; *Gente de*

Bem, 1939, e sobretudo *Servidão*, 1946; *Trinta Dinheiros*, 1958; *Pão Incerto*, 1964; *Fronteiras*, 1973) viriam a sair já dentro da baliza cronológica do neo-realismo.

Mas o autor mais importante desta tradição sindicalista é **Ferreira de Castro** (José Maria Ferreira de Castro, n. perto de Oliveira de Azeméis, 1898-05-24 — f. 1974-06-29), cujos *Emigrantes* 1928 (17.ª edição 1977) assinalam o início de uma nova fase do realismo social entre nós. Neste último romance, decisivo para a carreira do autor e que impressionou numerosos leitores pela denúncia das desumanidades da emigração, se sente um certo esquematismo e a lentidão, a frouxidão no diálogo, a trair o autodidactismo do autor; contudo, Ferreira de Castro progrediu, e *A Selva* (1930; 36.ª edição 1987) faz esquecer o que ainda tem de didáctico na psicologia do protagonista, graças à crua intensidade da sua experiência social e à exuberância epopeica do meio amazónico, no seringal junto ao rio Madeira. Nos romances subsequentes (*Eternidade*, 1933; *Terra Fria*, 1935, 11.ª edição 1977; *Tempestade*, 1940), Ferreira de Castro, indiferente à novelística sobretudo atenta aos «impulsos impremeditados», que entretanto ganhava o público, e ao cabo de uma teimosa energia despendida no jornalismo e na novelística destinada aos grandes meios (um esforço que o livro biográfico-antológico de Jaime Brasil resume em 1961), conciliou as atenções mais exigentes, manteve e aperfeiçoou o romance de inquérito aos meios e problemas sociais, onde supre uma certa simplicidade psicológica e insegurança formal com a palpitação, que nos comunica, de algo de vivido. As afinidades deste género de ficção com um tipo superior de reportagem foram depreciativamente encaradas pela crítica psicologística, dominando a opinião corrente por sugestão dos seus posteriores livros de viagem, aliás mais caracterizados pela sua largueza de compreensão humanista do que por um pitoresco saboreado à Teixeira Gomes (*Pequenos Mundos*, 1937-38; *A Volta ao Mundo*, 1941-44). No entanto, *A Lã e a Neve* (1947, 14.ª edição 1985), *A Curva da Estrada* (1950) e *A Missão* (1954), publicados quando já o neo-realismo se consagrara, revelaram um domínio mais firme na montagem de ficção que, sem abandonar (ou tornando mais discreto) um enquadramento judicativo e crítico sobre a realidade social, nos dá, apesar de certos nódulos de dureza estilística e planejadora, um incontestável convencimento de verdade social, psicológica e sensorial, e uma comunicativa tensão de luta.

Ferreira de Castro foi dos mais populares e traduzidos dos escritores portugueses, o que se deve ao facto de os dois romances que o mais consagraram ressumarem, apesar de todas as limitações de escrita, a sua própria dura

experiência, mal conhecida, de emigração num seringal da floresta amazónica. Com efeito, toda a sua bibliografia até à consagração, mesmo fragmentariamente contada como a conhecemos por amigos, equivale a um romance de infância pobre, engajamento para o Brasil aos 12 anos, exploração desumana, miséria, esforço autodidáctico, ascensão desde a literatura popular em fascículos (distribuída às portas pelo próprio autor) até ao jornalismo local, deste até ao jornalismo defensor do imigrante, regresso à Pátria, jornalismo sindical em Lisboa, novelística folhetinesca (depois publicada em volumes) e finalmente o êxito nacional e internacional. *Eternidade*, apesar da intensidade claramente vivida do seu tema central (o da lenta diluição da viuvez dolorosa por morte de Diana de Liz, com a ânsia individual de uma eternidade pessoal, afinal abstracta, a entrelaçar-se com um impulso crescente de comunhão social humana), apresenta o desequilíbrio de um didactismo doutrinário demasiado evidente e de um pitoresco (madeirense) muito menos essencial à acção que o d'*A Selva*. *Terra Fria* e *Tempestade* têm de comum uma compreensão das chamadas infidelidades femininas que talvez nenhum outro ficcionista português patenteara, mas o primeiro destes livros, cuja intriga se localiza em Terras de Barroso, alcança uma densidade muito maior de vida e de ambiência social-regional. *A Lã e a Neve* foca os conflitos relacionados com a pastorícia e a tecelagem na Beira Baixa, e contém algumas das situações mais representativas do novo realismo social. *A Curva da Estrada*, cuja acção decorre em Espanha nas vésperas da Guerra Civil, assinala uma fase mais teorizante em que pode incluir-se o volume de novelas *A Missão*: uma fase de problemática moral mais precisa, embora menos comunicável ao seu largo público dos outros livros, e, em compensação, um domínio muito mais consciente de variados processos e ritmos narrativos, e dos recursos conducentes à caracterização indirecta dos tipos humanos e das situações. A última obra publicada de Ferreira de Castro, *O Instinto Supremo*, 1968, romanceia a vida do conhecido sertanejo Cândido Rondon. Miscelânea póstuma de esboços e crónicas: *Os Fragmentos*, 1974.

O escritor que primeiro se distingue na transição doutrinária conducente ao neo-realismo, com cuja maturidade veio coincidir mais tarde, é **José Rodrigues Miguéis** (n. Lisboa, 1901-11-09 — f. 1980-10-28). A sua primeira notoriedade literária data de *Páscoa Feliz*, 1932, (3.ª edição 1965), a melhor obra de certa tradição dostoievskiana já então assimilada entre nós por Raul Brandão. Em 1930-31 afasta-se, após polémica interna, do grupo da *Seara Nova*, de que critica a falta de conexão com qualquer movimento organizado de massas, e, apesar do psicologismo do livro de estreia, manteve-se afastado dos presencistas, com que também polemizou numa linha precursora do neo-realismo. Exilado

durante longos anos do País, sobretudo nos Estados Unidos, onde se esforçou incansavelmente pela organização democrática de trabalhadores portugueses imigrados, só em 1946 volta a publicar, no Brasil, e depois de longa expectativa, uma colecção de contos, *Onde a noite se acaba* (5.ª edição 1983). Em 1957, com *Saudades para Dona Genciana*, e depois em 1958 com a nova recolha de contos e novelas, *Léah* (9.ª edição 1983), que mereceu o primeiro Prémio Castelo Branco, principia a sair a lume a série principal das suas obras, que abrange, em 1959, *Uma Aventura Inquietante* (4.ª edição 1984), e a extraordinária narrativa autobiografada *Um Homem sorri à morte com meia cara* (3.ª edição 1984), em 1960 o romance *Escola do Paraíso* (6.ª edição 1984), e a peça teatral *O Passageiro do Expresso*. Servido por uma das escritas mais limpidamente elegantes do seu tempo, capaz de sugerir variadíssimos tons de ambiente e humor narrativo, de reintegrar toda uma cena pelo pormenor ou dito mais evocativo, Rodrigues Miguéis sabe amoldar-se a muitas técnicas novelísticas, de tradição portuguesa e estrangeira. O problema mais vivo e aliciante nas suas ficções e memórias é o da integridade e responsabilização pessoal; e o rasto mais duradoiro de toda a sua ambientação diz respeito às peculiaridades de vida social, na Lisboa da sua infância ou na Bélgica da sua juventude. A novela de estreia ainda, por certas ambiguidades, pode satisfazer o culto, então literariamente em moda, do *acto gratuito* dostoievsquiano, numa apetência de crime-e-remorso que por fim aliena o protagonista de uma verdadeira responsabilidade; mas as obras posteriores são uma contagiante afirmação de vontade e do direito responsável de agir e viver na máxima plenitude moral atingível.

É neste sentido que o divertimento joco-sério *Uma Aventura Inquietante* faz revalorização da novela policial, desdobrando um caso de coragem solidária e autojustificativa diametralmente oposto ao de *Páscoa Feliz*; que em vários contos do volume de *Léah* se varejam as hipocrisias mais peculiares da mediania social do tempo. Entre os volumes que se baseiam directamente, quase testemunhalmente, numa experiência vivida, salientam-se *Escola do Paraíso*, de um magistral realismo que apreende em flagrante, desde o seu foco íntimo de sensibilidade e vontade actuante, a dinâmica pequeno-burguesa alfacinha que fez a República, e *Um Homem sorri à morte com meia cara*, palpitante depoimento da sua própria experiência, num hospital nova-iorquino, de resistência a uma doença aparentemente sem cura. *Escola do Paraíso* é a primeira parte de um tríptico incompleto a que também pertence *O Milagre Segundo Salomé*, dois volumes, 1975 (3.ª edição 1984), que em vez de *romance de espaço social*, como aquele, é uma simples sátira, à *clef*, das condições de colapso da 1.ª República. Em 1981 saiu, já póstumo, o romance *O Pão não cai do Céu*.

escrito no exílio, entre 1943 e 1975, sobre um imaginário mas típico levantamento de camponeses alentejanos contra o regime, e que documenta, como o anterior romance, dados históricos e debates políticos vividos pelo autor; e em 1982, com reedição 1984, *Pass(ç)os Confusos*, contos. Reuniu artigos e ensaios dispersos em *Reflexões de um Burguês*, dois volumes, 1964-74, e produziu ainda um romance, *Nikolai, Nikolai*, sobre o «sebastianismo» dos exilados tsaristas em Paris, 1971, e *Espelho Poliédrico*, 1973, de crónica e testemunho. Volumes posteriores de contos: *Gente de Terceira Classe*, 1962 (4.ª edição 1984), e *Comércio com o Inimigo*, 1973, duas colecções de contos típicos da emigração (Bélgica, Holanda e sobretudo EU). Último volume, póstumo, de um espólio ainda em parte por editar: *Idealista no Mundo Real*, 1986, onde mais uma vez retoma ficcionalmente o tempo da República liberal, glosando um título caro aos mentores da *Seara Nova* dos anos 20.

Irene Lisboa (n. 1892-12-25 — f. 1958-11-25), que, excepto *13 contarelos*, 1926, publicou diversas obras de pedagogia sob o pseudónimo masculino de Manuel Soares, assinou com outro, João Falco, as suas primeiras obras literárias, volumes de impressões e meditações, em prosa ou verso livre, que exprimem uma angústia de uma deserdada e que, alheada da intelectualidade, se afaz à convivência crítica de meios populares. (*Solidão*, 1939, reedição 1965, 4.ª ed. 1992; 2.º vol., 1974; *Um Dia e Outro Dia*, 1936, 1991; *Outono, Havias de Vir*, 1937, reed. conjunta 1992). Não se trata propriamente de uma ficcionista, embora o carácter mais ou menos documentário de *Começa uma Vida*, 1940, reed. 1993, e *Voltar atrás para quê?*, 1957, e a série de cenas sobre Adelina em *Esta Cidade!*, 1942, se possam ler como excelentes novelas, e muitos dos seus outros passos como contos. O essencial da sua obra constituem-no apontamentos e observações directas de episódios e tipos da vida popular lisboeta ou serrana. Tudo o que produziu reage a uma desolada situação de mulher culta e livre num atrasado meio provinciano; e consegue vencer a solidão graças a uma convivência aberta a gente simples de rua, escada de serviço, oficina, construção civil, etc., cujos problemas, filosofia, afectividade e pitoresco apreende fielmente, num estilo transparente em que se integra o próprio linguajar do povo (série de três cadernos, *À Pena*, 1940; *Apontamentos*, 1943; *O Pouco e o Muito*, 1956; *Título Qualquer Serve*, 1958; *Crónicas da Serra*, 1958). Outros dos seus livros são de histórias, onde eleva a uma alta qualidade literária certa fantasia e certa fraseologia infantil ou folclórica (*Uma Mão Cheia de Nada, Outra de Coisa Nenhuma*, 1955, 11.ª edição, 1993; *Queres Ouvir? Eu Conto*, 1958, 4.ª edição, 1993). Crónica: *Folhas da «Seara Nova»* (1929-1955), 1985, selec.,

pref. e notas de Paula Morão, que dirige a edição em curso de *Obras de I. L.* (*Poesia*, 1991, *Solidão*, 1992).

Um dos aspectos do alargamento temático ligado a uma nova representação da vida portuguesa é constituído pelo desenvolvimento da literatura da autoria feminina e sobre questões que se prendem com a posição social e política da mulher, já debatidas em fins do séc. XIX pela publicista Alice Pestana, de pseudónimo Caiel, e no séc. XX por outras como Adelaide Cabete (n. 1867-01-25 — f. 1935), Maria Veleda (1871-1955), Alice Vidal (f. 1912), Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Elina Guimarães (n. 1904 — f. 1991-06-24). Em conjunto, será quando tratarmos da década de 50 que, sobretudo em prosa, encontraremos uma decidida qualificação literária geral dessa autoria feminina. Mas, como temos visto e ainda veremos, a tendência vem de trás. Pode dizer-se que a nova consciência literária surgida de vivências femininas principiou pela afirmação, com Florbela Espanca, da livre intimidade de mulher, e que atingiu com Irene Lisboa a sua primeira notável realização em prosa. Mas não deixaremos de assinalar precursoras como Guiomar Torresão (1844-98), Maria Amália Vaz de Carvalho (1842-1921); e ainda Ana de Castro Osório (1872-1935) e Angelina Vidal (1853-1927), a primeira autora e publicadora de literatura infantil, ambas ficcionistas, dramaturgas e activamente ligadas a lutas de emancipação feminina e social; e, posteriormente, as poetisas **Fernanda de Castro** (n. 1900 — f. 1994-12-20): *70 Anos de Poesia*, antologia, *Urgente*, Porto, 1989 e *Fim da Memória*, 2 vols., 1988), **Marta Mesquita da Câmara** (n. 1894: *Poesias Completas*, 1960), a poetisa e dramaturga **Virgínia Vitorino** (n. 1898 — f. 1967: *Namorados*, 1918, com 14 edições); **Maria Lamas** (n. 1893-04-12 — f. 1983-12-06), que, além de romancista, directora de revistas, autora de literatura infantil, se distinguiu por amplos e reveladores inquéritos aos problemas da mulher (*Mulheres do Meu País*, 1948; *A Mulher no Mundo*, 1952); **Maria Archer** (n. 1905 — f. 1982-01-24), cujos romances e contos denunciam a dependência civil da mulher portuguesa (*Três Mulheres*, 1935; *Ela é apenas Mulher*, 1944; *Há-de haver uma lei*, 1949; *A Primeira Vítima do Diabo*, 1954); as romancistas e contistas **Adelaide Félix** (n. 1896 — f. 1971: *Eu Pecador me Confesso*, 1954) e **Rachel Bastos** (n. 1903: *Um Fio de Música*, 1937; *Largo de D. Tristão*, 1955). Nomeie-se ainda **Manuela Porto** (1908-1950), que foi também ficcionista (*Um filho mais e outras histórias*, 1954), mas se notabilizou sobretudo como declamadora, e muito contribuiu desse modo para a consagração do modernismo; e ainda **Judite Navarro** (n. 1910), a partir de cuja obra se pode datar o início do mais recente e melhor surto do romance feminino (*Esta é*

a Minha História, 1947; *A Azinhaga dos Besouros*, 1948, e *Terra de Nod*, 1961; *Os Dias Selvagens*, 1964), nela se cruzando a ânsia de independência económica e sentimental feminina com uma profunda simpatia pelas pessoas simples de ao pé da porta, brancos ou negros moçambicanos.

De entre aqueles que, a partir do regionalismo, tão cultivado desde o século passado, se ergueram a formas superiores de ficção realista destaca-se **João de Araújo Correia** (n. 1899-01-01 — f. 1985-12-31), um dos nossos melhores contistas, que assimila à mais correntia e elegante prosa a fala oral dos seus aldeãos, e se tornou capaz, como poucos, de organizar a narrativa de modo a dispensar a mínima nota judicativa extrínseca à acção, convertendo muitas vezes o próprio narrador rural da primeira pessoa em personagem bem caracterizada e que se mexe à nossa vista. O mundo social, admiravelmente notado, dos seus livros (*Contos Bárbaros*, 1939; *Contos Durienses*, 1941; *Terra Ingrata*, 1946; *Cinzas do Lar*, 1951; *Folhas de Xisto*, 1959; *Montes Pintados*, 1960; *Rio Morto*, 1973; *Tempo Revolvido*, 1974) abrange a aristocracia duriense dos fins da Monarquia, *brasileiros*, doutores, burgueses alcandorados, padres aburguesados, caseiros, almocreves e outros tipos populares. Temática dominante: superstições, luta pela terra, caça ao lucro pelo logro, sujeição das mulheres à tutela masculina, culto dos figurões locais, ritualização doméstica dos objectos hereditários. Antologias: *Os Melhores Contos de J. de A. Correia*, 1960, e *Noite de Fogo*, 1974. Coligiu ainda vários volumes de crónicas, por vezes muito saborosas, o último dos quais *Pontos Finais*, 1975.

Dentro do realismo pitoresco de costumes tiveram certa voga dois contistas cujo assunto se inspira na Estremadura litoral: **António Gomes Vitorino** (n. 1898 — f. 1962-04-27), que da sua própria origem e experiência popular arrancou *Gente de Vieira*, *A Vida começa assim*; e **José Loureiro Botas** (n. 1902 — f. 1963), mais levemente pitoresco (*Litoral a Oeste*, 1940; *Frente ao Mar*, 1944; *Maré Alta*, 1952; *Barco sem Âncora*, 1963).

Com todos os inconvenientes de qualquer esquematização, é, contudo, possível agrupar vários ficcionistas em que, deste ou daquele modo, se cruzam certa continuidade do naturalismo, certo populismo (quer dizer, uma ostensiva simpatia por tipos populares e vagabundos), por vezes certo psicologismo ou certa preocupação ética. Assim, do populismo lisboeta de **Norberto de Araújo** (1889-1952) e, a nível superior, de Irene Lisboa, Miguéis e Gomes Ferreira, pode aproximar-se o do *Bairro Excêntrico*, 1946, de **Aleixo Ribeiro** (n. 1898 — f. 1977), que fizera uma profunda evolução anterior e se evidenciara com um romance, tipo dostoievsquiano-presencista, dos impulsos irreprimíveis, *Bússola Doida*, 1938. O naturalismo russo e o francês, certa atmosfera de aventura e

sonho palpitam em **Domingos Monteiro** (n. 1903-09-06 — f. 1980-08-18: *Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária*, 1943, ed. def. 1962; *O Mal e o Bem*, 1945; *O Sobreiro dos Enforcados e outras narrativas*, 1979). Uma semelhante ânsia de nomadismo, amor das terras e sua gente, sonho democrático e experiência física alterna com estudos de artistas plásticos e de escritores em **Manuel Mendes** (n. 1906-01-18 — f. 1969-05-04: *Bairro*, 1945; *Estrada*, 1952; *Pedro*, 1954, reedição 1963; *Roteiro Sentimental*, 3 volumes, 1964-65-67). **Faure da Rosa** (n. 1912 — f. 1985-01-23) apropria a intuição psicológica a um realismo crítico que incide penetrantemente sobre a degradação da família burguesa e sobre os meandros da sensibilidade religiosa na classe média (*Fuga*, 1945, reedição 1977; *Retrato de Família*, 1952; *De Profundis*, 1958, reedição 1974; *Appassionata*, r., 1982). Está muito próximo da sensibilidade neo-realista.

Por razões de ordem etária e ainda por aspectos relevantes de focagem objectivamente social, terminaremos esta secção com a referência a dois ficcionistas de orientação doutrinária conservadora, em contraste com as feições mais típicas, mesmo quando não permanentes, dos anteriores.

Na obra de **Joaquim Paços d'Arcos** (n. 1908-09-02 — f. 1979-06-10) distingue-se um conjunto de romances e especialmente de contos assentes sobre uma grande experiência colhida em vários continentes (*Diário de Um Emigrante*, 1936; *Neve sobre o Mar*, 1942; *O Navio dos Mortos*, 1952), e, por outro lado, o ciclo de (seis) romances *Crónica da Vida Lisboeta* (1938-1956), que constitui flagrante depoimento literário sobre os arrivistas e a alta burguesia de meados do século, incluindo *O Caminho da Culpa*, 1944, o seu melhor romance, de que podemos aproximar ainda vários dramas de costumes e os contos de *Carnaval*, 1959. O seu estilo, inicialmente muito frouxo, apurou-se até às *Memórias duma Nota de Banco*, 1962, que ainda lembra o *Escritório do Avarento* de D. Francisco Manuel de Melo. Em 1965 publicou o seu primeiro volume e ciclo de *Teatro*, e em 1967 *Novelas Pouco Exemplares*. Há uma antologia sua de *Os Melhores Contos*, 1963, e três volumes de *Memórias da Minha Vida e do Meu Tempo*, 1973-76-70.

Realista pela notação de linhagens aristocráticas em decadência e de aspectos pícaros rurais, **Tomás de Figueiredo** (n. 1902-07-06 — f. 1970-04-29), apesar da sua tardia revelação, deve ser tido um dos melhores ficcionistas, quer pela originalidade da intriga, em que aliás se reintegra por vezes o novelesco camiliano, quer por uma prosa flexivelmente castiça (*A Toca do Lobo*, 1947, reedição 1963; *Nó-Cego*, 1950; *Uma Noite na Toca do Lobo*, 1952; *Teatro — I*, 1965; *Noite das Oliveiras*, r., 1966, reedição 1986, *Túnica de Nesso*, 1989).

Surto e evolução do neo-realismo

A revalorização do realismo processou-se, como vimos, ao longo da década de 30. Para isso contribui a crise económica desencadeada em 1929 e a literatura de crítica social a que internacionalmente deu azo, associada em Portugal ao movimento de resistência democrática.

O neo-realismo apresenta como característica básica (e explícita no seu próprio nome, que se generaliza desde 1938) uma nova focagem da realidade portuguesa, de certo modo análoga à da Geração de 70, mas que, como já Miguéis apontara em 1930, critica o elitismo pedagógico proudhoniano-anteriano e dos democratas da *Seara Nova* dos anos 20, pois tem em vista a conscientificação e dinamização de classes sociais mais amplas.

As manifestações teóricas ligadas ao novo realismo e as polémicas através das quais se foi definindo principiam a verificar-se desde meados da década de 30, em revistas juvenis como *Outro Ritmo*, Porto 1933, *Gleba*, Lisboa 1934, *Gládio*, Lisboa 1935, *Àgora*, Coimbra 1935, *Lácio*, 1938, Lisboa; em *O Diabo* (1934-40), Lisboa, *Sol Nascente* (1937-40), Porto e Coimbra, *Altitude* (1939), *Síntese* (1939-40), Coimbra, e *Pensamento*, Porto (1939-40), nas quais alternam ou se aliam com outras tendências então consideradas afins; entre estas destaca-se um certo empirismo e agnosticismo de inspiração científica, em cuja exposição se distinguiu a personalidade multifacetada de **Abel Salazar** (n. Guimarães, 1889-07-19 — f. 1946-12-29), investigador científico, divulgador do neopositivismo e da caracterologia aplicada a escritores ou artistas, artista plástico, crítico de arte, ensaísta em variados domínios, e autor de um género então prestigiado, o de impressões de viagem e arte (*Uma Primavera em Itália*, 1934; *Um Estilo na Alemanha*, 1934; *Digressões em Portugal*, 1935; etc.). Abel Salazar é, por um lado, o continuador, em redacção improvisada e nervosa, do esteticismo de Teixeira Gomes, por outro lado o último representante da tradição agnóstica, então neopositivista; nesse sentido, o seu influente magistério opunha-se, no Porto, ao intuicionismo metafísico de Leonardo Coimbra, e o seu empirismo veio mais tarde (1937) a polemizar com veemência contra o idealismo racionalista de António Sérgio. É de resto típica do neo-realismo uma parte da sua obra pictórica, que se compraz em enérgicos tipos populares femininos (vendedeiras, carrejonas, camponesas).

Outras revistas, como *Seara Nova*, *Presença*, *Manifesto*, *Portucale* publicaram também colaboração neo-realista. Os primeiros e ainda incipientes volumes saudados como representativos da nova corrente aparecem nas vésperas e nos iní-

cios da última Guerra Mundial: *Ilusão na Morte*, 1938, contos de Afonso Ribeiro (n. 1911); *Sinfonia de Guerra*, 1939, poesia, e *A Arte e a Vida*, 1941, ensaio, de António Ramos de Almeida (1912-61); *Rosa-dos-Ventos*, 1940, poesia, de Manuel da Fonseca; *Corsário*, 1940, poesia, de Álvaro Feijó (*Os Poemas de Álvaro Feijó*, Lisboa, 1961, 3.ª edição 1978). A partir de 1941 assinala-se a série de ensaios de *Cadernos Azuis*, no Porto, a dos dez volumes de poesia *Novo Cancioneiro*, 1941-44, em Coimbra, reed. conjunta Editorial Caminho, Alexandre Pinheiro Torres, 1989, completados desde 1943 pela série *Novos Prosadores* e pela revista «Vértice», na feição que ela assume a partir do n.º 4/7 de Fevereiro de 1945. Ao mais popular dos pioneiros do neo-realismo, **Soeiro Pereira Gomes** (n. 1909-04-14 — f. 1949-12-05), deve-se nesse mesmo ano de 1941 a primeira notável obra desta corrente, *Esteiros*, que nos sensibiliza perante a exploração dos adolescentes assalariados nos telhais do Ribatejo. Entre as suas obras póstumas salientam-se *Refúgio Perdido* (1950, reedição 1975), *Contos Vermelhos*, em edição clandestina, s/d, e *Engrenagem* (1951, 3.ª edição 1975), texto depois revisto de um romance que foca a transformação de um grupo de camponeses colhidos nas malhas da proletarização fabril. *Obras completas*, Avante.

O *Novo Cancioneiro* acolheu o espólio literário de dois poetas que a morte não deixou realizar quanto prometiam: *Os Poemas*, 1941 (reedição 1961, 3.ª edição 1978), de **Álvaro Feijó** (1916-41), cuja combatividade linear e límpida, desentranhando-se de uma anterior formação individualista tingida de erotismo juvenil, se vaza num imaginário de aventura marítima característico do neo-realismo inicial, e em símbolos de antigas vivências religiosas e infantis, às quais atribui um novo sentido revolucionário; e *Voz que Escuta*, 1944, já precedido, em 1938, por *As Três Pessoas*, de **Polibio Gomes dos Santos** (n. 1911-08-08 — f. 1939-09-03), que traz à sátira social uma arte poética de estranha qualidade, um temperamento rico e doloridamente original, capaz de unir certos motivos num mesmo fio: o do sangue de muitas vidas corrente em direcção à morte e o da bacia hidrográfica a escoar-se para o mar; o do próprio corpo doente e o da pobre cidade burguesa febril e visionariamente radiografada, numa impressionante identificação da doença fisiológica com a social que transfigura o narcisismo de António Nobre, ponto de partida da sua estética (*Poemas*, edição global, Porto, 1981).

Pode dizer-se que, desde as vésperas da última Guerra Mundial, o neo-realismo, apesar das suas deficiências e vicissitudes, apesar de nem os seus escritores, nem o público largo a que, imediata ou mediatamente, se destinavam, terem atingido um grau de maturação cultural comparável àquele a que ante-

riormente chegaram as vagas literárias de endereço minoritário (como o classicismo de corte, o romantismo-realismo oitocentista), se tornou a tendência de maior irradiação; o seu prestígio estava ligado ao do núcleo de resistência social a uma ditadura plutocrática.

À fase inicial do neo-realismo, em que predominou o articulismo, a polémica de revista, seguiu-se outra fase, até cerca de 1950, em que a principal atenção se deslocou gradualmente da poesia e do conto para o romance, para uma teorização estética de certo fôlego e para o ensaio histórico. A seguir ao *Novo Cancioneiro*, as principais séries editoriais onde a sua poesia esteve representada foram a do *Galo* (1948), em Coimbra, e, desde 1950, a do *Cancioneiro Geral*, Lisboa. Entretanto, a mais importante corrente simultânea e alternativa ao neo-realismo deixa de ser o psicologismo *presencista*, que também por então se inclina sobretudo para o ensaio e a ficção em prosa, e passa a ser um certo imagismo ou vanguardismo em poesia que, mais tarde, em 1948, tenta em Portugal, com atraso de dois decénios sobre o modelo inicial francês, a sua aventura *surrealista*.

Atinge-se, no dobrar da década de 40 para a de 50, o período mais negro e angustioso da chamada Guerra Fria. As tendências alheias ao neo-realismo passam então, em poesia e prosa, por uma evolução em que se tornam dominantes os temas existencialistas da universal náusea e céptica indiferença a respeito dos credos e ideais de progresso. As dificuldades de uma síntese entre o marxismo e a vanguarda literária comprometeram a existência da revista cultural de grande tiragem «Mundo Literário» (1946-48), e repetiram-se em 1952-53 com a também ampla revista «Ler», ambas aliás suspensas pela censura; e desencadeia-se por então a mais viva discussão interna do neo-realismo, cujos ecos se encontram, por exemplo, em números da «Vértice» desse ano e do seguinte e em tendências inovadoras de *Árvore* (1951-53). O seu objecto imediato girava em torno dos conceitos de *forma*, *conteúdo*, *formalismo*, mas o principal desencanto residia na difícil adequação da literatura neo-realista àquelas camadas por que pretendia interessar-se, e vice-versa. Os principais ficcionistas neo-realistas, subitamente cônscios das suas limitações e em plena ressaca da Guerra Fria, vão tentar apoiar-se nos gostos e nos públicos já feitos, invocando ora tradições nacionais como a camiliana, ora vivências *existenciais*, ora os recursos da técnica moderna da poesia, do conto e do romance.

Entretanto, na investigação e no ensaio crítico, verificam-se alterações de problemática de história e de projecto nacional a que António Sérgio, Jaime Cortesão e Lúcio de Azevedo serviram aliás de precursores e em que se cruzam influências marxistas com as da historiografia, sociologia e geografia humana representada pelos *Annales d'histoire économique et sociale* (1929...). Vitorino Magalhães Godinho (n. 1918) traz à historiografia portuguesa, com *Documentos sobre a Expansão Portuguesa*, três volumes, 1943-45-56, *A Economia dos Descobrimentos Henriquinos*, 1962, *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, em publicação desde 1963, e *Ensaios*, cinco volumes, 1968-72, uma metodologia e uma perspectiva que apagam as polémicas de tradição jacobina e antijacobina (polémicas cujo apogeu fora atingido pelas «reabilitações» integralistas do absolutismo) e ainda a querela travada durante

decénios entre a apologética cruzadista, henriquista ou nacionalista dos Descobrimentos (Joaquim Bensaúde, Manuel Heleno, Mário de Albuquerque, etc.) e os seus críticos (Lúcio de Azevedo, Veiga Simões, Duarte Leite), assentando o trabalho numa investigação das estruturas económicas e sociais que interessarão pesquisadores tão diferentes como Virgínia Rau, Orlando Ribeiro e Borges de Macedo; Luís de Albuquerque (n. 1917 — f. 1992-02-22) apoia a história dos Descobrimentos numa sólida informação histórico-científica, enquanto outros investigadores tendem para a síntese ou para a monografia histórico-sociológica marxista (Armando Castro, posteriormente Vítor de Sá, José Tengarrinha, etc.); Joaquim Barradas de Carvalho assenta numa vasta erudição uma visão materialista do nosso Renascimento; Joel Serrão procura lançar conexões entre a história das mentalidades e a económico-social, associando a análise quantificada à da utensilagem mental, e dirigirá uma importante obra colectiva, o *Dicionário da História de Portugal*, quatro volumes, 1963-71. Numa perspectiva liberal, mas permeável a uma nova problemática, A. H. de Oliveira Marques elabora uma síntese da *História de Portugal* (1972). Em *Esboço Histórico da Historiografia Portuguesa*, inserta nos seus *Ensaios de Historiografia Portuguesa*, Oliveira Marques considera «autêntica revolução na historiografia portuguesa» a da «geração de 1939-45», que apenas julga comparável à do tempo de Herculano.

No âmbito da teoria estética geral, é oportuno mencionar Mário Dionísio, que discute e analisa, na obra de fôlego *A Paleta e o Mundo*, dois volumes, 1956-62, reed. popular, cinco volumes, s/d (o mais importante trabalho de teoria e hermenêutica estética neo-realista), e em vários ensaios os problemas das artes plásticas modernas. No ensaísmo especificadamente crítico ou histórico-literário verifica-se uma acentuada mutação de perspectivas, então representada pelos autores do presente livro, por Augusto da Costa Dias, Mário Sacramento, Alberto Ferreira, Alexandre Pinheiro Torres.

Entre as manifestações culturais que assinalaram uma mudança efectiva, hoje muito despercebida, da mentalidade culta portuguesa conta-se a «Biblioteca Cosmos», dirigida, desde 1940, por Bento de Jesus Caraça (n. 1901-04-18 — f. 1948-06-25), cuja polémica com António Sérgio marcou um momento importante («Vértice», 1945-46, textos incluídos na reunião das suas *Conferências e outros escritos*, 1970).

Ao longo da década de 50, o neo-realismo e certas vanguardas estéticas convergem. A 3.ª série antológica das *Líricas Portuguesas*, publicada em 1958 por Jorge de Sena, constitui claro indício de uma guinada para o realismo, mesmo por parte de poetas com tradição imagista e surrealista; e as posteriores publicações colectivas mais homogéneas e permanentes de poesia (*Notícias do Bloqueio*, 9 brochuras, Porto, 1957-62, *Cadernos do Meio-Dia*, 5 números, Faro, 1958-60) podem balizar também esse desenvolvimento, em que aliás se sente a analogia com uma simultânea evolução na poesia espanhola. Quanto à ficção em prosa e ao teatro, os anos de 60 parecem assinalar uma recuperação, a nível esteticamente superior, dos autores consagrados ao novo realismo social e que no decénio de 50 experimentaram novos moldes, evitando a estagnação (Redol, Namora, Manuel da Fonseca, Cardoso Pires, etc.); a nova ficção de ins-

piração existencialista, que nesse decénio se lhe opunha, tende então a aproximar-se-lhe (Urbano Tavares Rodrigues, Fernanda Botelho, etc.).

Esbocemos agora a trajectória das principais personalidades e grupos de orientação realista. Notemos desde já que, na ficção, como aliás no ensaísmo e na investigação histórica, o neo-realismo realiza-se como tendência onde se salientam certas concepções marxistas dos anos 30 a 50, mas em cujas águas confluem, tal como delas também derivam, outras tendências mais antigas ou recentes ao sabor das condições gerais dominantes. A imagem que melhor traduz a realidade literária é sempre aliás a de uma rede particularmente apertada de intersecções e tangências de carreiras individuais. Assim, por exemplo, a ficção neo-realista em prosa constitui, em grande parte ainda, uma redescoberta da vida rural, ou de qualquer modo regional, mas encarada com uns olhos aos quais avulta a dinâmica social do salariato e, em contraste, a decadência, proletarização, ou quase, de certa pequena burguesia. Além do regionalismo, temas como o do paraíso da infância, o da frustração individual, em especial feminina, servem muitas vezes de base a desenvolvimentos tangenciais ao neo-realismo.

Entre os precursores da corrente, Afonso Ribeiro (n. 1911) prosseguiu no seu inquérito aos sofrimentos e reacções da gente popular nortenha, aldeã ou suburbana, com uma intencionalidade transparente e usando como contraponto à narrativa os modismos da fala íntima popular (*Aldeia*, 1943; *Maria*, ciclo da serviçal doméstica prostituída, 1946-56-59; *Os Comedores de Fomes*, 1983). Manuel do Nascimento (1912-1966), cuja melhor prosa é também a mais despretensiosamente linear, continua a oferecer como principal título de interesse as suas situações realistas de dependência feminina, sujeição pequeno-burguesa ao dinheiro e exploração salarial (*Eu queria Viver*, 1942; *Mineiros*, 1944; *O Último Espectáculo*, 1955).

António Alves Redol (n. 1911-12-29 — f. 1969-11-29), o primeiro romancista da nova tendência que encontrou uma larga aceitação, interessou-se primeiro pelo drama social ribatejano (*Glória*, estudo etnográfico, 1938; *Gaibéus*, 1939, 6.ª edição rev. 1989; *Marés*, 1941, 4.ª edição 1972; *Avieiros*, 1943, 7.ª edição revista, 1976; *Fanga*, 1943, 9.ª edição revista 1976), num estilo que apenas se pretendia documental e acusava a influência do Jorge Amado inicial; mais tarde reconstitui, por forma demasiado didáctica, esquematicamente precisa, os conflitos históricos da região duriense (*Porto Manso*, 1946; ciclo *Port Wine*, 3 vols., 1949-53, 3.ª edição 1975); volta com *Olhos de Água*, 1954, 3.ª edição 1967, a focar o Ribatejo, de um modo mais ágil e um tanto romântico-pitoresco; *A Barca dos Sete Lemes*, 1958, 8.ª edição 1986, é um romance

de acção longa e intensa que, sob animação picaresca, agita o problema ético--político do traidor potencial e o problema da própria estética realista da narração; os romances posteriores, *Uma Fenda na Muralha*, 1959, 4.ª edição 1976, e *O Cavalo Espantado*, 1960, 3.ª edição 1972, comprimem, pelo contrário, o tempo e o elenco da intriga, tendendo para as linhas sóbrias de um conflito ético. Observador atento, capaz de largas concepções originais, Redol, cuja obra se estende ainda ao teatro, ao conto, a estudos etnográficos e outros, não chegou a atingir, no seu contínuo progresso, um seguro gosto narrativo e dialogal. O seu melhor livro, onde apreende a evolução social e moral que desde fins do século XIX se pode descortinar em torno de um latifúndio ribatejano, é o *Barranco dos Cegos*, 1962, 5.ª edição 1976. Últimas obras editadas: *Histórias Afluentes*, 1963; *O Muro Branco*, 1966, 5.ª edição 1976; *Teatro*, dois volumes, 1966-67, e *Reinegros* (1974, edição póstuma de um romance antes proibido pela censura).

Nos primeiros agrupamentos da tendência, ganham notoriedade **Sidónio Muralha** (n. 1920 — f. 1982-12-09: *Beco*, 1941; *Poemas* (1941-1971), Porto, 1971; *O Homem Arrastado*, novela, 1972) e **Armindo Rodrigues** (n. 1904-6-27 — f. 1993-08-06), pela acessível intencionalidade, que os torna, ao primeiro, como que o prolongamento neo-realista da gazetilha e do quadro lírico ou satírico de costumes de Augusto Gil, e, ao segundo, o actualizador de velhas tradições, sobretudo lírico-epigramáticas e sentenciárias (em curso a reedição da sua extensa *Obra Poética*, em 16 volumes, 1970-80); *Quadrante Solar*, 1984; antologia org. por J. Saramago, com autobiografia, *O Poeta Perguntador*, 1979).

Entre os poetas editados pelo Novo Cancioneiro, **Mário Dionísio** (n. 1916--07-16 — f. 1993-11-17), também mais ligado aos agrupamentos lisboetas, atinge em *Riso Dissonante*, 1950, os melhores momentos de uma aliança entre as vibrações líricas e combativas, entre o desespero e a esperança, o senso do irrecuperável e o do futuro a criar, vencendo o esquematismo dos livros anteriores (última edição de conjunto, *Poesia Incompleta*, 1966; *Terceira Idade*, s/d 1982); cada vez melhor contista (*O Dia Cinzento*, 1944, reed. aum. 1967; *Monólogo a duas Vozes*, 1986; *A Morte é para os Outros*, 1988), autor de um romance de inovadora estrutura realista (*Não há Morte nem Princípio*, 1969), a sua mais influente actividade exerceu-se, como vimos, no ensaio e na crítica de literatura e sobretudo de arte. **João José Cochofel** (n. 1919-07-17— f. 1982--03-14: *Sol de Agosto*, 1941; *Os Dias Íntimos*, 1950; edição de conjunto, *46.º Aniversário*, 1966; *Obra Poética*, 1989) é, fundamentalmente, um lírico de amor cujos registos incluem as vicissitudes e a «dor da esperança» no negrume de muitos anos. Pelo contrário, **Joaquim Namorado** (n. 1914-06-30 —

f. 1986-12-29: poesia reunida em *Incomodidade*, 1945, a que acresce *A Poesia Necessária*, 1966, e *Obras, Ensaios e Críticas*, I, 1994) tende todo à exaltação da energia, do desengano que abre horizontes, ao epigrama satírico; é um dos mais activos organizadores e impulsionadores do neo-realismo. *Obras. Ensaios críticos*, pref. e notas de António Pedro Pita, 1994.

A publicação, em 1948-50, pela série do *Galo*, dos volumes *Poesia I e II* permitiu o conhecimento de **José Gomes Ferreira** (n. 1900-06-09 — f. 1985-02-08), poeta consagrado, da geração da *presença*, mas comummente conotado com a corrente neo-realista. O volume *Poesia III* foi editado em 1961 (5.ª edição dos 2 volumes 1972, vol. IV 1970, V 1973, VI 1976. Reunião da obra poética completa em *Poeta Militante — Viagem do Século Vinte em Mim*, 1.º vol. 1977, reed. 1978, 2.º e 3.º volumes, 1978; 4.ª edição 1991. *Antologia Poética*, 1975.) À parte certa dosagem surrealista e (sobretudo em *Eléctrico*, 1956) um toque de Afonso Duarte, Gomes Ferreira foi principalmente o porta-voz de um sentimento de remorso e responsabilização do intelectual por todas as brutalidades e injustiças, pelo drama colectivo dos últimos cinco decénios; as contradições da auto-sinceridade, já focadas por Raul Brandão e Régio, ganham com ele tons alternativos de sarcasmo, de nojo, de revolta, de melancolia, de perplexidade, anotados no quotidiano de resistência. As crónicas de *O Mundo dos Outros* (1950, 8.ª edição 1990) e, mais efabuladamente, a narrativa *O Mundo Desabitado* (1960) e os contos *Os Segredos de Lisboa* (1962) revelam a proximidade a que esta poesia fica do tema de responsabilidade inteira por si próprio e pelas frustrações e iniquidades sociais, tema que percorre, entre outras, a obra de duas personalidades marcantes da mesma geração de Gomes Ferreira, que são Rodrigues Miguéis e Irene Lisboa. Reuniu uma série de histórias imaginativamente didácticas e satíricas, muitos anos antes publicadas num semanário juvenil, as *Aventuras de João Sem Medo*, 1963 (6.ª edição 1981), e produziu dois excelentes volumes de impressões e reflexões, *A Memória das Palavras*, 1965, 4.ª edição 1979, *Imitação dos Dias*, 1966. Antologia de contos: *Tu, Liberdade!*, 1977.

Desde *Turismo*, 1942, ou *Mãe Pobre*, 1945, até às versões definitivas reunidas em *Trabalho Poético*, dois volumes, 1976, incluindo a então inédita *Pastoral*, edição à parte 1977, a poesia de **Carlos de Oliveira** (n. 1921-08-10 — f. 1981-07-01) mantém-se fiel a um «sentido da terra» muito diverso das exaltações telúricas de Pascoaes ou Torga, embora numa continuidade mais sensível de Afonso Duarte. É mesmo característico um obsessivo contraste entre o céu e a terra, ou entre a ascensão e a queda, a que a astronáutica, o cinema ao retardador e uma sua especial concepção materialista do acto poético

como *magia* desrealizadora/realizadora trazem feições muito originais. A preocupação dominante é a de encontrar, na própria estrutura e na elaboração do seu texto poético (marcado pela insónia e por palpitações de angústia hipersensível, num horizonte histórico cerrado ou perverso), o reflexo, ou homologia, da árida e pobre Gândara natal, de um sombrio quotidiano lisboeta, predominantemente nocturno ou quase, ocasionalmente da Amazónia, e de fases de toda uma gestação (dele, poema) que passa pela génese geológica e histórica de um areal, de cada seu grânulo calcário, das formas arcaicas ou fósseis da vida, de uma estratificação que também envolve gerações humanas e classes sociais em conflito, pairando uma incerta, ocasional ou mesmo ténue esperança de dada *ave solar* humana, que assegure o «domínio integral da consciência» dos espaços terrestres e cósmicos — velho sonho prometeico que vem das *Odes Modernas* até ao *Cancioneiro das Pedras* de Afonso Duarte, mas para o qual Carlos de Oliveira só encontra como símile mais credível um corpo de mulher.

O seu romance *Casa na Duna* (1943, 7.ª edição ref. 1981) é feito da tragédia de estagnação e decadência de uma família burguesa da Gândara; em *Alcateia* (1944, reed. rev. 1945) e *Pequenos Burgueses* (1948, 7.ª edição revista 1981) apreende a cadeia de condicionamento recíproco entre a burguesia regional e vários tipos marginais, ao passo que *Uma Abelha na Chuva* (1953, ref. e com 23.ª edição 1987) concentra a sua narração incisiva numa reactualização da novela camiliana. *O Aprendiz de Feiticeiro* é um volume de comentários e impressões, 1971, 6.ª edição corrigida 1979. O último livro, *Finisterra, paisagem e povoamento*, 1978, 4.ª ed. 1981, trabalha as principais obsessões de toda a sua obra, nomeadamente a de, por magia (ou alquimia) poética, apreender a «geometria submersa» da realidade, numa gama de imagens, ou reflexos (desenho infantil, enquadramento de vidraça, fotografias, pirogravura, maqueta caseira das dunas circundantes), que estão permeados pelo drama de uma família pequeno-burguesa decadente, pelo remorso (algo à Raul Brandão) da exploração social em que essa família assenta (e se perde) e por evocações dos sucessivos ou encaixados, e diversos tempos, de configuração e desagregação: o tempo cósmico e geológico, ou paleontológico, o tempo de dramáticos ciclos vitais ou geracionais, o tempo do povoamento inicial e o das impiedosas reapropriações sociais da terra. *Obras de C. de G.*, selec. e redac. final, em 1 vol., 1992.

Manuel da Fonseca (n. 1911-10-15 — f. 1993-03-11) e **Fernando Namora** (n. 1919-04-15 — f. 1989-01-31) preludiavam já nos seus poemas de *Novo Cancioneiro* a posterior obra em prosa. Manuel da Fonseca foi, já vimos, um dos pioneiros da poesia neo-realista, onde encontrou os tons mais justos da frustração provinciana e burocrática (*Poemas Completos*, 1958, *Obra Poética*,

7.ª edição revista 1984), e insere-se entre os mais notáveis contistas actuais, fundindo a recuperação comovente da experiência infantil com uma figuração, por vezes cheia de carácter, dos conflitos e do processo social de região campaniça, no Alentejo (*Aldeia Nova*, 1942, 8.ª edição revista 1987; *Cerromaior*, 1943, 5.ª edição revista 1982; *O Fogo e as Cinzas*, 1953, 17.ª edição revista 1989; *Seara de Vento*, 1958, 14.ª edição 1988, novela de trágica resistência à opressão social; *Um Anjo no Trapézio*, 1968, reedição revista 1986; *Tempo de Solidão*, 1973, 2.ª edição 1987).

Fernando Namora, cuja poesia desde 1937 se reuniu em *As Frias Madrugadas*, 1961, 6.ª edição 1978, e que principiou, em prosa, pela ficção sobre a adolescência em moldes presencistas (*As Sete Partidas do Mundo*, 1938), notabilizou-se pelo que, em refundição, viria a ser o único romance neo-realista da mocidade universitária (*Fogo na Noite Escura*, 1943, 14.ª edição ref. 1988), revelou-se depois um vigoroso contista dos ganhões no Alentejo (*Casa da Malta*, 1945, 9.ª edição ref. 1978), um cronista da experiência do João Semana de metade do século (*Retalhos da Vida de um Médico*, 1.ª série, 1948, 25.ª edição refundida 1989, 2.ª série, 1963, 15.ª edição refundida 1989), e, como romancista, a sua carreira evolui desde um tipo de romance-testemunho até uma efabulação ainda assente em problemas sociais, mas banhando numa atmosfera à qual o capricho ou humor da aventura picaresca, ou a notação da natureza local procuram dar uma atmosfera poética (*Minas de S. Francisco*, 1946, 8.ª edição refundida 1977; *A Noite e a Madrugada*, 1950, 9.ª edição 1978; *O Trigo e o Joio*, 1954, 15.ª edição 1979). Os seus dois volumes seguintes (*O Homem Disfarçado*, romance, 1957, 10.ª edição revista 1988, *Cidade Solitária*, contos, 1959, 6.ª edição 1977) acusam o toque existencialista do decénio, focando-se polemicamente, no penúltimo, certos aspectos corruptos da clínica liberal; mas *Domingo à Tarde*, 1962, 16.ª edição 1988, Prémio Lins do Rego e inspirador de um filme, assinala, com uma composição mais equilibrada, o momento em que o romancista assimila tal sensibilidade a um realismo social de herança. Nos volumes *Diálogo em Setembro*, 1966, 5.ª edição 1978, *Um Sino na Montanha*, 1968, 4.ª edição 1977, *Os Adoradores do Sol*, 1971, 5.ª edição 1988, *Estamos no Vento*, 1974, a crónica e as impressões predominam sobre a ficção. *Marketing*, 1969, 4.ª edição 1978, é um livro de breves comentários prosaicos, vazados em verso livre; ao passo que *Os Clandestinos*, 1972, 4.ª edição 1978, representa o reajustamento de uma narração até então *monódica* à técnica do romance multilinear (a clandestinidade conspirativa em contraponto com certa clandestinidade e certa degradação burguesas). Depois de *Cavalgada Cinzenta*, 1977, romance-crónica sobre a vida nova-iorquina, do «divertimento» *Resposta*

a *Matilde*, 1980, 7.ª edição 1986, produziu com *O Rio Triste*, 1982, 9.ª ed. 1993, um dos seus melhores romances, em que um horizonte político-social opressivo se casa com uma intriga formalmente policial.

O romance da adolescência fora trazido à literatura portuguesa pela geração presencista, como corolário do seu introspectivismo, que é afinal um aprofundamento do memorialismo romântico. Encontramo-lo em obras mencionadas de Régio (*Cabra-Cega*, *A Velha Casa*), em Branquinho da Fonseca (*Bandeira Preta*), em Gaspar Simões (*Internato*, 1946), em Casais Monteiro (*Adolescentes*, 1949); mencionámos a sua melhor consumação em Miguéis. Mas já podemos também verificar pela resenha anterior a insistência com que o tema ocorre na ficção neo-realista, por vezes, nomeadamente em Pereira Gomes, já fora dos moldes da intro-retrospecção na classe média. *Cerromaior*, 1943, 5.ª edição revista 1982, de Manuel da Fonseca, e *Manhã Submersa*, 1955, de Vergílio Ferreira, assinalam alguns dos melhores momentos da apropriação neo-realista deste tema. Alguns ficcionistas da corrente tornaram-se conhecidos por essa apropriação: Joaquim Férrer (*Rampagodos*, 1941; *Ilha Doida*, 1945), e sobretudo **José Marmelo e Silva** (n. 1911-05-07 — f. 1991-10-11), que com uma grande e tensa sobriedade, sem prejuízo de certa força poética, deu o testemunho mais corajosamente realista das experiências de seminarista e miliciano (*Sedução*, 1938, 5.ª edição 1989; *Depoimento*, 1939, 4.ª edição s/d; *O Sonho e a Aventura*, 1943, edição refundida 1965; *Adolescente*, 1948, ref. sob o título de *Adolescente Agrilhoado*, 1985, 4.ª edição revista 1987. Últimos livros: *O Ser e o Ter*, 1968, reedição ampliada 1973; *Anquilose*, 1971, ampliação de uma novela do anterior volume; *Desnudez Uivante*, romance de experiência castrense, 1983).

Pelas suas afinidades com o neo-realismo, embora tematicamente integrado na literatura angolana, a que serviu de precursor, deve ser aqui mencionado **Fernando Monteiro de Castro Soromenho** (n. 1910-01-31 — f. 1968-06-19), que, depois de várias obras de fundo etnográfico e histórico, se salientou pela trilogia de romances de ciclo dito de Camaxilo (*Terra Morta*, 1949; *Viragem*, 1957; *A Chaga*, 1972), que pateticamente denunciam a violência colonial numa típica região do Norte de Angola, com a desagregação das estruturas gentílicas e através de um processo inumano de que os próprios agentes administrativos de base sofrem, por ressaca, as consequências degradantes.

Suspendamos aqui a focagem do neo-realismo na fase que decorre entre as vésperas da Segunda Guerra Mundial e o apogeu da Guerra Fria, digamos que entre 1938 e 1950. Com excepção de Manuel da Fonseca, que nos surge nota-

velmente equilibrado logo no romance de estreia, já vimos que os ficcionistas da primeira hora e cuja obra continua a centrar-se em ambientes populares, Afonso Ribeiro, Manuel do Nascimento, Redol, não ultrapassaram o melhor nível de escrita de um precursor de outra geração, Ferreira de Castro, embora a efabulação de Redol seja bastante mais imaginativa.

O caso mais importante de transição do neo-realismo para o existencialismo característico do decénio de 50, e que por isso voltaremos a considerar adiante, verifica-se em **Vergílio Ferreira** (n. 1916-01-28), cuja obra se caracterizou desde cedo por uma certa inquietação entre estética e especulativa, uma constante experiência de novos meios expressivos, que ora incide sobre a notação minuciosa, lenta e dialogal da acção, ora sobre o aproveitamento directo da fala vulgar, ora sobre o tratamento romanceado de um problema doutrinário (permanência ou mudança histórica do imperativo moral), ora sobre a caracterização fenomenológica da percepção e da imaginação sensorial (*Onde tudo foi morrendo*, 1944; *Vagão J.*, 1946, 3.ª edição 1982; *Face Sangrenta*, 1953; *Mudança*, 1949, 5.ª edição 1992; *Manhã Submersa*, 1955, 16.ª edição 1993). Focaremos adiante uma sua fase bem demarcável e que aliás coincide com a real consagração pública.

Bibliografia

Antecedentes das novas tendências realistas

- Vol da col *A Obra e o Homem* dedicado a Ferreira de Castro, organização de Jaime Brasil.
- *Gazeta Literária*, n.º 9, 2.ª série, Março 1960.
- *Livro do Cinquentenário de Vida Literária de Ferreira de Castro*, Lisboa, 1968, que contém uma síntese histórico-literária por Óscar Lopes. Ver um seu complemento em João Alves das Neves, *As relações literárias de Portugal com o Brasil*, «Biblioteca Breve», 1992, pp. 237-249.
- *Ferreira de Castro*, introd e antologia de Álvaro Salema, Europa-América, 1974
- Ver *Catálogo Bibliográfico-Monográfico Ferreira de Castro*, de Paula Regina Lukhurst, Sintra, 1994. Aguardam-se a publicação das comunicações do Colóquio Ferreira de Castro e a Contemporaneidade Portuguesa, Sintra, 12-14 Dezembro 1994.
- Depoimentos e artigos sobre *A Ficção em Prosa na Literatura Portuguesa* incluídos em *Estrada Larga*, antologia do supl. cultural de *O Comérico do Porto*, 1.º vol., Porto.
- *Alguns temas da Moderna Poesia Portuguesa*, in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1969, de Jacinto do Prado Coelho
- Além dos ensaístas e críticos atrás referidos, ver, sobre Miguéis, *Cinco Personalidades Literárias*, por Óscar Lopes, e *José R. Miguéis Lisbon in Manhattan*, colectânea de depoimentos e estudos, ed. da revista bilíngue *Gávea-Brown*, Providence, Rhode Island, 1986. Esta rev organizara um simpósio acerca de Miguéis cujas comunicações integram o seu n.º especial 1982-83 e que, com acrescentos, constituem o referido volume; e Mário Neves, *J. B. M. — Vida e Obra*, Caminho, 1990 (fundamentalmente, uma biografia testemunhal, com importantes dados epocais e cartas inéditas); John Austin Kerr, *Miguéis — to the Seventh Decade*, Univ do Mississipi, 1977. O espólio de J. M. M. está depositado na Univ de Brown, mas a Bib Nac. de Lisboa dispõe de um seu duplicado em microfilmes. A Ed. Estampa tem publicada uma série das suas *Obras Completas*.
- Marques, Teresa Martins: *O Imaginário de Lisboa na Ficção de J. R. Miguéis*, 1994, Presença, Lisboa.
- *Os Melhores Contos Portugueses*, 2.ª série, sel e pref de Guilherme de Castilho
- *O Problema do Romance Português Contemporâneo*, por João Pedro de Andrade, 1942.
- Morão, Paula. *Irene Lisboa. Vida e Escrita*, Presença, 1989 (tese de doutoramento), e *O Essencial sobre I. Lisboa*, IN-CM, 1985. Paula Morão coordenou o vol. colectivo *Irene Lisboa 1892-1958*, Inst. da Bibl Nac e do Livro, 1992, com inéditos, extensa bibliografia activa e passiva.
- Florência, Violante: *A Literatura para Criança e Jovens em Irene Lisboa*, ASA, 1994
- Cunha, M. Helena Ribeiro da. *Aspectos da obra de ficção de Irene Lisboa*, tese de doutoramento, Univ de São Paulo, 1968
- A revista «Colóquio/Letras» dedicou o seu n.º 131, Jan-Março 1994, a Irene Lisboa (contém um denso artigo de Óscar Lopes, pp. 9-23)

Surto e evolução do neo-realismo

- *Novo Cancioneiro*, reed num só vol. das 10 obras da colecção com apres. de Al. Pinheiro Torres, Caminho, 1989
- Andrade, João Pedro de: *Poetas da Novíssima Geração*, 1943 (ver também a crítica deste ensaio por Mário Dionísio, *Ficha 14*, 1944, separata de *Seara Nova*) e um artigo contido em *Tetracórnio*,

1955; suplemento «Cultura e Arte» d'*O Comércio do Porto*, 11 de Out. e 22 de Nov. 1960, sobre a poesia portuguesa posterior a 1940, incluindo antologia e artigos de panorâmica de Óscar Lopes.

- Simões, Gaspar: *Crítica I e II*, 1941-61, e *História da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa, 1959; *História do Romance Português*, 3 vols., Estúdios Cor, 1967
- Vols. de recensão crítica e ensaio, já anteriormente referidos, de Franco Nogueira, Mário Sacramento, David Mourão-Ferreira.
- Para obras editadas ou reeditadas desde 1951, ver recensões na secção «A Crítica do Livro» do suplemento cultural quinzenário de *O Comércio do Porto*, por Óscar Lopes; do mesmo autor, *Os Sinais e os Sentidos*, Caminho, 1986, e *Cifras do Tempo*, *ibidem*, 1990.
- Coelho, Jacinto do Prado: *Problemática da História Literária*, 2.ª ed., Lisboa, 1961; *Ao contrário de Penélope*, 1976.
- *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, selec. e pref. de Jorge de Sena, 1958, reed. ampliada em 2 vols., 1983-84
- «Vértice», 38, n.ºˢ 412-413-414, Coimbra, 1978, dedicado a Bento de Jesus Caraça, com bibliografia actualizada, enquadramento cronológico e histórico.
- «Vértice», II série, Dez. 1989, n.º dedicado ao neo-realismo (com extensa bibliografia).
- Quanto aos problemas doutrinários do neo-realismo, ver, em vários números de *Vértice* de 1952--54, artigos assinados por António José Saraiva, António Vale, Armando Bacelar, João José Cochofel e Mário Dionísio, Mário Sacramento, *Há uma Estética Neo-Realista?*, Lisboa, 1968, e *Ensaios de Domingo, II*, Porto, 1973.
- Torres, Alexandre Pinheiro: *Poesia: Programa para o Concreto*, 1966, *Romance: O Mundo em Equação*, 1967; *O Neo-Realismo Português*, 1977; *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua primeira fase*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1977, *Ensaios Escolhidos*, Caminho, I, 1989, II, 1990
- Mendonça, Fernando: *O Romance Português Contemporâneo*, Assis (São Paulo), 1966, e *Três Ensaios de Literatura*, *ibidem*, 1967
- Carmo, José Palla e: *Do Livro à Leitura*, 1971.
- Soares, Fernando Luso: *Literatura. Dialéctica, Estrutura*, Lisboa, 1971.
- Guimarães, Fernando: *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo*, ensaio e antologia, 1969, reed. 1981, Brasília Editora, Porto
- Serrão, Joel: *A Novelística Social da década de 40*, in «Colóquio», 9, Set. 1972.
- Coelho, Eduardo Prado: vários estudos incluídos em *O Reino Flutuante*, 1972, e em *A Palavra sobre a Palavra*, 1972.
- Lourenço, Eduardo: *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, Ulisseia, 1968, *Tempo e Poesia*, Inova, Porto, 1974, e *A Ficção dos Anos 40*
- *Charrua em campo de pedras:* antologia dirigida por José Manuel Mendes, 1975.
- *O Neo-Realismo e o Resto* in «JL», ano II, n.º 42, Maio de 1982, e *Literatura e Revolução*, in «Colóquio/Letras», 78, 1984, pp. 7-29.
- Ver artigos de José Fernandes Fafe em *Vida Literária e Artística*, 63-06-20 e 63-07-11, do *Diário de Lisboa*, bem como em *Seara Nova*, n.º 1423, Maio 1964. Nesta mesma revista, Rogério Fernandes, *Para uma definição do neo-realismo*, n.º 1423, Maio 1964
- Brückner, Heidrun: *Sobre o neo-realismo*, in «Vértice», 36, n.º 390-391, pp. 320-329, 1976, e 37, pp. 26-31, e 470-485, 1977
- Santilli, Maria Aparecida: *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*, Quíron, São Paulo, 1979.

- Reis, Carlos *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, dissertação de doutoramento, Almedina, Coimbra, 1983, e *Textos Teóricos do Neo-Realismo*, apres., selec. e notas, col. «Textos Literários», 1981.
- Pita, António Pedro: *Estudos e Documentos do Neo-Realismo*, in «Vértice», I, vol. 39, n.os 426-427, vol 40, II, Nov.-Dez. 1979, pp. 523-542, n.os 428-429, Jan.-Fev. 1980, pp. 58-68; III, vol. 40, n.os 430--431, Março-Abril 1980, pp 141-149; IV, vol. 41, n.os 440-441, Janeiro-Abril 1981, pp. 37-46 (sobre revistas de Coimbra e de Ponte de Sor, de 1937 a 1940), e, em vol., *Neo-Realismo: Ideologia e Estética*, Coimbra, 1983
- Rodrigues, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o neo-realismo*, Morães, 1981; *A Horas e Desoras*, Colibri, Lisboa, 1993 (contém 8 estudos que ampliam os já integrados no vol. anterior); *O gosto de ler*, Editora Nova Crítica, s/d (1980)
- Seixo, Maria Alzira: *A Palavra do Romance*, Horizonte Universitário, 1986.
- Antologia de contistas neo-realistas *A Semente nas Palavras*, 2.ª ed. modificada, Centelha, Coimbra, 1977
- Lopes, Óscar: *Cifras do Tempo*, Caminho, 1990 (nomeadamente, sobre Abel Salazar e Alves Redol).
- Ferreira, Ana Paula: *Alves Redol e o Neo-realismo Português*, Caminho, 1992.
- Silvestre, Osvaldo M. *Slow Motion Carlos de Oliveira e Pós-Modernidade*, Angelos Novus, Braga, 1995 (ver na bibliografia outras diversas interpretações de *Finisterra*).

Depoimentos

- Namorado, Joaquim: *Da dissidência presencista ao neo-realismo*, in «Vértice», n.º 279, Dez. 1966, pp 782-786.
- Dionísio, Mário. *Autobiografia*, ed. «O Jornal», 1987
- Silva, Garcez da. *Alves Redol e o Grupo Neo-Realista de Vila Franca*, Caminho, 1990 (pref. de A. Rocha Pita; tem referências de bibliografia testemunhal)
- A revista «Vértice», II série, 45, Dezembro de 1991, contém depoimentos e estudos sobre Joaquim Namorado.
- Cochofel, João José: *Iniciação estética seguida de Críticas e Crónicas*, Caminho, 1992 (3.º e último vol. de *Obras Completas* do autor, poeta, doutrinário e crítico da corrente neo-realista, com um posfácio historiante de Rui Feijó).

Capítulo VI

Anos 40: Imagismo e Surrealismo

Por inícios da guerra de 1939-45, na altura em que os presencistas se dispersam e deixa de publicar-se a sua principal revista e quando o neo-realismo passa da fase polémica inicial às suas primeiras obras individuais, verifica-se uma evolução em que nomeada e progressivamente se sente o alargamento dos horizontes de atenção: pouco a pouco descobrem-se o conjunto, então em publicação, da obra de F. Pessoa e M. Sá-Carneiro, o surrealismo francês, o imagismo anglo-saxónico, Rilke (que é traduzido por Paulo Quintela) e a geração espanhola de 1927; entre 1937 e 1940 publica-se a *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemésio, que contribui para esse alargamento de horizontes.

Um precursor: VITORINO NEMÉSIO (n. 1901-12-19 — f. 1978-02-21)

Em 1938 e 1940, Vitorino Nemésio publica o *Bicho Harmonioso* e *Eu, Comovido a Oeste*, que representam a primeira transformação dos gostos presencistas capaz de resistir ao seu rápido envelhecimento posterior à publicação póstuma de Pessoa. Nemésio é, como poeta, a própria negação daqueles discursos de maior ou menor fôlego que fazem a fraqueza dos presencistas, embora eles pretendessem ser apenas fiéis ao fundo inconsciente e gratuito da sua intimidade. Nemésio ou conta maravilhosamente uma *short story* de humor, ou

obtém admiráveis enxertias no jardim de temas da sua infância açoriana, a voz num registo e no ritmo dos compatrícios mais ingénuos, diluindo em ternura delicada as misérias da carne e as coisas do mar, do porto, do campo, da casa, por vezes das viagens e até o pitoresco das leituras ou glossários especiais que movimenta como pequenas alucinações vivas (*Poesia 1935-1940*), 1986. É um jardim edénico, apenas arrepiado pelo evidente drama de um insatisfeito amor juvenil; mas, posteriormente, Nemésio poeta, quando sente já delidas as imagens do seu éden infantil, consagrou a sua oficina a revivescências do romanceiro, a uma tocante mística pós-heideggeriana, ou a imaginosas associações lúdicas, tirando o melhor e mais imprevisível partido de imagens e do léxico teológico ou litúrgico, filosófico, da equitação, da biologia molecular, de viagens diversas no espaço e no tempo (*Festa Redonda*, 1949; *Nem Toda a Noite a Vida*, 1953; *O Pão e a Culpa*, 1955; *O Verbo e a Morte*, 1959; *O Cavalo Encantado*, 1963; *Canto de Véspera*, 1966; *Vesperais*, 1968; *Limite de Idade*, 1972; *Sapateia Açoriana, Andamento Holandês e outros poemas*, 1976; antologia de *Poesias*, 1983). Raízes açorianas animam a sua obra de ficção em prosa, em que se deve salientar, pela flagrância de ambiente regional e epocal e pela magia de um drama de amor, em surdina, o romance *Mau Tempo no Canal*, 1945, 7.ª edição 1994, ao lado de várias colectâneas, e em parte rearrumações, de contos e novelas vivas de humor e pitoresco: *Paço do Milhafre*, 1924; *A Casa Fechada*, 1937, 2.ª edição 1979; *O Mistério do Paço do Milhafre*, 1949; *Quatro Prisões Debaixo de Armas*, 1971. *Quase os vi viver*, ensaios sobre autores de fins do século XIX, 1982. Iniciou-se em 1978 uma publicação das *Obras Completas*, com reedição de *A Mocidade de Herculano*; nova edição de *Obras Completas*, pela IN-CM, que, em 1992, já compreende 2 vols. de *Poesia*, *Varanda de Pilatos* e *Vida e obra do Infante D. Henrique*. *Mau Tempo no Canal* serviu de base a um filme em 1993.

«Cadernos de Poesia». Sena, Sophia e Eugénio de Andrade

As alternativas que em poesia surgiram para o neo-realismo fundamentaram-se, em geral, no princípio de autonomia da arte, mas o seu descomprometimento raro se manteve tão estreme como pretendia. E é o que passaremos a verificar, primeiro, num grupo de poetas que evolui do eclectismo dos *Cadernos de Poesia*, primeira série, cinco números, 1940-42, ao idealismo pre-

dominantemente católico de *Aventura*, cinco números, 1942-44, para depois, através de várias aproximações, afastamentos e agregações individuais, oscilar entre o neo-realismo, o surrealismo e a linha tradicionalista das revistas *Litoral*, seis números 1944-45, que em *Távola Redonda*, 1950-54, se confundiria episodicamente com outros destinos, reagrupando-se em *Graal*, quatro números, 1956-57, *Encontro*, I série, quatro números, 1956-68, para ainda mais se extremar com *Tempo Presente*, 27 números, 1959-1961. Os *Cadernos de Poesia* tiveram ainda uma 2.ª série, 7 n.os, 1951, e uma 3.ª série, 3 n.os, 1952-53.

Ruy Cinatti (n. 1915-03-08 — f. 1986-10-12; importante *Antologia* de poesia e prosa organizada e prefaciada por Joaquim Manuel Magalhães, Presença, 1986): o conto juvenil *Ossobó* (ave «mensageira da chuva» na floresta equatorial), de 1936, editado à parte em 1967, e *Nós não somos deste Mundo*, 1941, reed. 1969, fixam já algumas vívidas obsessões deste poeta. São a imagem da mãe precocemente perdida, o fascínio mortal da ilha edénica (Timor ou S. Tomé), a fatalidade (íntima compulsão angustiosa?) que o força reiteradamente à partida, à viagem e à soledade. Em *Anoitecendo a Vida Recomeça*, 1942, e *O Livro do meu Amigo Nómada*, 1958, 3.ª ed. 1981, certo anterior romantismo é, em geral, firmemente contido na justeza da imagem e da frase sóbria e incomum. *Sete Septetos* (o primeiro dos quais uma obra-prima), 1967, acusam a viragem para um fôlego mais extenso, e ora patético ora prosaico, numa religiosa prestação de contas à vida cinquentenária. Doravante, Ruy Cinatti evolui em três sentidos cronologicamente paralelos mas humoralmente diversos (apesar de algumas interinfluências): uma notação paisagística e histórico-socialmente realista de ambientes coloniais, em que salientaremos *Crónica Cabo-Verdiana*, 1967, e *Lembranças de S. Tomé e Príncipe*, 1972 (ed. 1979); acentuação da nota prosaica, misantrópica e/ou religiosa (*O Tédio Recompensado*, 1968, por exemplo); e panfleto sarcástico perante os sinais de desagregação do regime e do império (*Borda d'Água*, 1973). *Obra poética*, org. e pref. de Fernando Amaral Nogueira, IN-CM, 1992.

Registem-se mais dois directores dos *Cadernos de Poesia* de 1940-41: **Tomás Kim** (Joaquim Fernandes Tomás Monteiro Grilo, 1915-1967: *Em Cada Dia se Morre*, 1939; *Flora e Fauna*, 1958; *Exercícios Temporais*, 1966), um poeta de resignadas insatisfações, por vezes contíguo ao neo-realismo, que da poesia anglo-saxónica sua contemporânea assimilou certo eliptismo prosaico; e **José Blanc de Portugal** (n. 1914: *Parva Naturalia*, 1960; *O Espaço Prometido*, 1960; *Odes Pedestres*, 1965; *Descompasso*, 1987, *Enéadas — 9 Novenas*, 1989), também ensaísta e crítico musical, cuja poesia intencional-

mente pedestre se entrecruza com uma larga informação cultural muito originalmente meditada e versificada em termos de consciência religiosa.

Obra a todos os títulos singular é a de **Jorge de Sena** (n. 1919-11-02 — f. 1978-06-04). O livro de estreia, *Perseguição*, 1942, individualiza-se sobretudo por este contraste: uma grande audácia de desarticulação lógica e sintáctica, que, em certos melhores poemas (como o da criança esgazeada de uma janela para as estrelas), o leva ao surrealismo, e uma obstinação, ainda aí claramente teológica, de atingir pela razão o inefável de além da razão. Em *Coroa da Terra*, 1946, avoluma-se outra faceta doravante característica: a verberação sarcástica ou nauseada, mediante imagens cumulativas de miséria, ou lixo podre, da condição humana (não tanto de uma conjuntura histórica humana, que virá a precisar nos livros seguintes); a intuição do indizível formula-se como recusa «a tudo», «às verdades acabadas». *Pedra Filosofal*, 1950, *As Evidências*, 1955, e *Fidelidade*, 1958, reedição 1968, elevam sucessivamente as contradições vivas do poeta a uma altura que lhes confere a máxima representatividade: um realismo de sátira ou visualidade aguda; e, por outro lado, o anseio de uma inefabilidade por vezes abstracta, operando por negações sucessivas, mas que se comunica e nos empolga nos seus melhores conseguimentos, um surrealismo, na tensão de períodos largos, cortados de incidências, com adjectivos negligentemente estenográficos, uma lógica sintáctica torcicolada num ritmo oratório preciso — e, ao mesmo tempo, a predilecção por dadas construções quinhentistas, um petrarquismo ou conceptismo que só por si acusam certos rasgos tradicionais. Jorge de Sena revelou-se, até hoje, o único poeta capaz de, torturadamente, «pensar sentindo», de opor à pulverização, com Pessoa, do mundo romântico da pretensa sinceridade sem problemas — uma enérgica decisão de testemunhar, referenciar, pensar, totalizar a experiência histórica e individual, numa torrente voluntariamente *impura* de informações, alusões, reacções multilateralmente agressivas, onde o mais exigente virtuosismo formal alterna com a mais escandalizante rudeza. *Metamorfoses*, 1963, e *Arte de Música*, 1968, assinalam a acme de um poeta excepcionalmente culto e lúcido, em várias formas de reacção finíssima a muito diversas obras de arte plástica ou musical. Os seguintes volumes de poesia, de *Peregrinatio ad Loca Infecta*, 1969, a *Sobre esta Praia*, 1977, alargam, através de um realismo provocativo, mais uma das facetas no constante extremar das suas linhas de força. Nos volumes póstumos acentuam-se as tendências para a sátira directa e o impressionismo de ambiente histórico-geográfico, este muitas vezes ligado a uma aguda meditação sobre o amor físico, levada ora até uma filosofia de raiz platónica

(ou anti?), ora a uma sintaxe normal articulando lexemas com traços fonológicos de intensa sugestão erótica. Foi ainda um tradutor destro e incansável em prosa e verso. Obra poética, ed. póstuma: *Poesia* I, 3.ª edição corrigida 1987; II, 1978, reedição corr. 1988; III, 1978, reedição corr. 1989. É também autor de *O Indesejado*, 1951, 3.ª edição corr. apêndice, 1986, que retoma os moldes essenciais da tragédia histórica em verso; e de *Amparo de Mãe* e mais 5 peças em 1 acto, 1974, que evoluem cronologicamente de uma peça grotesco-patética de costumes à Raul Brandão para o teatro de vanguarda, entre a sátira e o *nonsense*.

Reuniu três livros de contos de vária estrutura e temática (testemunhal-pessoal, neo-realista ou pós-naturalista, historizante, ou surrealista), que bastariam para o notabilizar: *Andanças de Demónio*, 1960, *Novas Andanças do Demónio*, 1966, *Os Grão-Capitães*, 1976 (reunião revista em *Antigas e Novas Andanças do Demónio*, 1978, 5.ª edição 1989; edição separada da novela de complexa e inovadora estrutura, *O Físico Prodigioso*, em 1977, 4.ª edição 1986), *Génesis*, conto, 1983, reedição 1986. Romance póstumo de um ciclo incompleto, testemunho efabulado de um adolescer de consciência geral e agudamente erótica ou poética, ao tempo da Guerra de Espanha, onde o dom da poesia emerge a suprir uma cabra-cega de desencontros de família, amizade e de amor (mesmo violentamente orgiástico ou momentaneamente realizado): *Sinais de Fogo*, 1979, 3.ª edição 1985. Produziu ainda volumes de crítica, investigação e ensaio, em grande parte proporcionados por uma docência universitária no Brasil e nos Estados Unidos.

Logo no primeiro livro de **Sophia de Mello Breyner Andresen** (n. 1919), *Poesia*, 1944, 3.ª edição, 1975, encontramos um mundo poético depurado, em que as imagens se organizam segundo as suas próprias forças de coesão, em clássico equilíbrio ou *balança* (uma imagem-chave). Essa coesão é, de resto, a de uma identificação, como até então ainda se não sentira (apesar de tanto panteísmo professo desde Antero), do poeta com as coisas, ou melhor (e ela o diz), «com o milagre das coisas que eram minhas»: uma certa casa, um certo jardim, batidos dos ventos de um certo mar, a noite, a lua, a luminosidade e a brancura caiada de certo Algarve, imagens subsistentes por si, sem eu e não-eu. O segundo livro, *Dia do Mar*, 1947, 3.ª edição 1974, contém certas regressões ao «paganismo» invocativo de deuses e figuras clássicas que veio morrer nas *Odes de Torga*; e a razão disso salta à vista dos livros seguintes, *Coral*, 1950, 3.ª s/d, *No Tempo Dividido*, 1954, *Mar Novo*, 1958, reedição em conjunto 1985: é que já «tombam as imagens»; «a raiz da paisagem foi cortada»; vem um

sobressalto perturbar o jardim («Terror de te amar num sítio tão frágil como o mundo»); onde há encontro, há já também despedida; e, por fim, «este é o tempo da selva mais obscura», em que o epíteto-chave ideal do «puro» contradança como sentimento-chave real do «nojo»: «E puro é o nojo». *Livro Sexto*, 1962, 7.ª edição 1991, o seu melhor livro de poesia até agora (e de que algo se prolonga em *Geografia*, mais heterogéneo, 1967, 3.ª edição 1990, e ainda mais limpidamente em *O Nome das Coisas*, 1977, 3.ª edição 1991), torna mais comunicativo e vibrante o tema fundamental da *separação* ou *corte* que o tempo opera, pois a poetisa dá testemunho da realidade histórica imediata e socorre-se da sátira para decantar o que sente como eterno. Em *Dual*, 1972, 3.ª edição 1986, *Navegações*, 1983 e *Ilhas*, 1989, reedição 1990, mantêm-se, em imagens clássicas portuguesas e mediterrâneas, a identificação ao divino, a inteireza moral e cívica, «uma relação justa como homem». Fez-se uma *Antologia*, 1968, 5.ª edição aum. 1985, dos seus poemas em geral, e outra dos de resistência, *Grades*, 1970. Sophia de Mello Breyner é também autora de um volume de *Contos Exemplares*, 1962, 24.ª edição 1991, descarnadas alegorias ético-religiosas, a que recentemente acrescem as *Histórias da Terra e do Mar*, 1984, reedição 1984, e de oito volumes de uma literatura infantil cheia de fantasia, um deles já em 21.ª e outros em 16.ª e 17.ª edição em 1978. *Obra Poética*, 3 vols. em 1990-91, e *Musa*, 1994.

A feição mais frequente na poesia de **Eugénio de Andrade** (José Fontinhas, n. 1923-01-19) é, desde o livro de consagração, *As Mãos e os Frutos*, 1948, 14.ª edição 1993, a evidência de um paraíso puramente terrestre, emanação do desejo e perceptível à simples transparência dos ritmos frásicos orais, das conotações de um léxico severamente escolhido e sobre o qual opera um permanente movimento de metáfora, aparentemente modulador de imagens diversas para um mesmo conjunto de elementos míticos fundamentais: a terra densa com os seus frutos e corpos; a água fluvial ou marinha; o ar, ou tudo o que há de volátil; o lume, ou ardor, ou ainda a luz de um Abril adolescente, de um Verão a prumo, ou de um Outono dourado a rever-se, a desdobrar-se em imagens de perduração aprilina, juvenil.

O conjunto da sua obra, onde, mais do que do nosso modernismo, se reconhece a continuidade da geração espanhola de 1927, constitui a consumação talvez inultrapassavelmente consistente de algo que, sem ela, nem talvez se pudesse considerar definido: uma espécie de *imagismo* português. Sem perder o pé neste mundo de referências materiais, sem omitir o seu próprio testemunho das violências históricas a que assistiu, sem deixar de ter corpo, sentidos e raí-

zes sociais, sem nunca deixar delir-se a audibilidade oral da emoção frásica, Eugénio de Andrade é, a par de Pessanha, o poeta português mais próximo de uma poesia-música, numa linguagem maximamente cerrada sobre si, ou inesgotável a qualquer paráfrase interpretativa, quer dizer, uma linguagem obviamente referencial mas co-responsabilizando o leitor pelo quê, sempre móvel, da referência real. As próprias imagens elementais assumem, em cada poema, ou em cada *corpus* escolhido dos seus poemas, os valores de posição mais diversos (*Os Amantes sem Dinheiro*, 1950, 13.ª edição 1993; *As Palavras Interditas*, 1951, 10.ª edição 1990; *Até Amanhã*, 1956, 10.ª edição 1990; *Coração do Dia*, 1958, 11.ª edição 1994; *Mar de Setembro*, 1961, 12.ª edição 1984; *Ostinato Rigore*, 1964, 9.ª edição 1984). Em livros posteriores (*Obscuro Domínio*, 1971, 5.ª edição 1986; *Escrita da Terra*, 1974, 5.ª edição 1983; *Limiar dos Pássaros*, 1972, 7.ª edição 1994; *Memória doutro Rio*, 1978, 4.ª edição revista 1985; *O Outro Nome da Terra*, 1988, reedição 1989; *Rente ao Dizer*, 1.ª edição e reedição revista 1992), *O Sal da Língua*, 1995, a gama de tonalidades humorais alarga-se consideravelmente, abrangendo, em conjunção, o murchar do desejo e a sua directa imagem física, ou, mais ainda, a estilização apenas irónica e irritantemente eufémica de certo tradicional obsceno; a reacção às espessuras ou texturas mais ásperas e incómodas da matéria; fendas a abrir no próprio paraíso poético reinventado e até na convicção demiúrgica das palavras, de que já se permite sentir viscosidades e labirintos; erupções por vezes violentas de toda a potencial perversidade do Eros infantil, o que de resto traz consigo toda uma radicação rural do poeta, anteriormente não de todo expressa, numa bucólica cheirando a mato, a húmus e a pólen, mas também às excreções, ao sémen e aos dejectos de uma animalidade que inclui o humano; a própria presença da morte até então eclipsada, embora sempre como simples limite à luminosidade vital, e ligada à imagem serena da água, o protótipo dos diluentes. A manifestação mais formal desta extensão do espectro cromático é a polimorfia dos ritmos, paralela à do campo semântico. A poesia mais recente reconquista uma nova limpidez, ainda mais reconciliada e segura (*Matéria Solar*, 1980; *O Peso da Sombra*, 1982, 3.ª edição 1989; *Branco no Branco*, 1984, 5.ª ed. rev. e aum. 1993; *Vertentes do Olhar*, 1987, reedição 1987; *O Outro Nome da Terra*, 1988, reedição 1989; *Ofício da Paciência*, 1994). *Afluentes do Silêncio* (1968, 4.ª edição refundida 1979) era já uma recolha de dispersos de poesia em prosa, a pretexto de impressões ou reflexões de arte ou outra experiência; mas em *Limiar dos Pássaros*, 1976, 6.ª ed. 1995, e, mais tarde, em *Memória doutro Rio*, 1978, 4.ª ed. 1985, *Rosto Precário*, 1979 (reflexões sobre poesia), 6.ª ed. 1995, a prosa vem corresponder exactamente à aludida extensão temática. Volumes

globais: *Poemas*, 1966, 3.ª edição 1971; *Antologia Breve*, 1994, 6.ª edição revista e aum. 1984; *Poesia e Prosa* (1940-80), 1980, reedição 1981, 4.ª edição aum., dois volumes 1990, e que inclui *Primeiros Poemas*, 9.ª edição 1993. As reedições são em geral retocadas ou revistas.

Surrealismo e seu rasto

As influências do surrealismo francês em Portugal só se tornam bem reconhecíveis pela altura em que a escola de Breton entra na fase das grandes antologias e retrospecções históricas. É com efeito a seguir à guerra de 1939-45 que se desenham com nitidez crescente certas suas manifestações cuja iconoclastia se pode comparar, embora menos qualificadamente nos seus resultados imediatos, à da geração de *Orpheu*. E esse atraso, se por um lado já não permite uma originalidade tão convincente como a dos melhores modelos de além-Pirenéus, por outro lado proporciona um amálgama com tendências lá fora cronologicamente posteriores, vindas principalmente do teatro do absurdo (Ionesco, Beckett, Arrabal) e de certos testemunhos de *abjecção* humana que a psicanálise e o existencialismo tinham valorizado (Sade, Lautréamont, Artaud, Céline, Genet, etc.). Ao amálgama deu-se o nome de Abjeccionismo (antologia, *Grifo*, 1970).

O que mais importa no surrealismo não é a sua doutrina de Breton, formulada nos dois *Manifestos* (1924, 1929), nos *Prolegómenos* a um terceiro manifesto (edição 1946 com os anteriores) e ainda por teorizadores afins, mesmo dissidentes ou excomungados, filosofia que outros repetiram com poucas variantes: a *coincidentia oppositorum* entre dicotomias como vida/morte, real/imaginário, dizível/inefável, consciência/inconsciência ou vigília/sonho, masculino/feminino, divino/demoníaco, entre polaridades como alto/baixo, ideal/material, que têm precursores, aliás assumidos como tais, na tradição cabalista-gnóstica-alquímica e na teologia negativa de Nicolau de Cusa. O mais importante é a arte poética destes apoetas, também anestetas, amorais, arracionais e, com A. Breton desde 1933, apolíticos: a exploração (vigilante...) dos acasos objectivos proporcionados por simples sugestão de rima ou ritmo, por paronímia, trocadilho, aliteração, derivações, ou aglutinações antes não ousadas (*mots-valises*); por anáfora ou enumeração caótica, por práticas como a da colagem de recortes textuais nos gráficos e do *cadavre exquis* (justaposição de frases ou palavras de pessoas diferentes, num papel que se vai dobrando para ocultar o texto prévio), etc. Mais de acordo com tradições nacionais anotemos

as sugestões paulísticas do folclore, da lírica galego-portuguesa e de certos artifícios barrocos. Em geral, o surrealismo português encartado (o dos grupos desavindos e instáveis de 1947, a inícios dos anos 50) é pobre em comparação com os modelos franceses, e até com certos precursores portugueses (*Fígados de Tigre*, de Gomes de Amorim), o variadíssimo interseccionismo, ingenuísmo e transracionalismo em verso e/ou narrativa de Pessoa e Almada, ou Vitorino Nemésio. O afeiçoamento absurdizante do aforismo, provérbio ou definição é já um processo que vem do paradoxo ou oximoro maneirista-barroco, de Pascoaes (que por isso Cesariny tanto admira) e de Pessoa — o que ganha é novos registos mais *falados*; a reabilitação do esoterismo, da magia encantatória vinha do decadentismo, da obsessão saudosista quanto a paramnésias, vidências, premonições — embora Rimbaud, a alquimia e a cabala sejam agora tomados mais a sério (graças a Pessoa e a divulgadores franceses), e também se aceitem melhor o anarquismo ou exacerbamento das pulsões sexuais mais reprimidas, graças à consagração surrealista francesa de Sade e Lautréamont. De qualquer maneira, o abalo produzido pelo surrealismo é muito sensível entre nós dos anos 50 em diante.

O primeiro português distintivamente surrealista, **António Pedro** (n. 1909--12-09 — f. 1966-08-17), contactara com o Grupo Surrealista Inglês quando locutor da BBC durante a guerra e tornou-se o mentor do primeiro Grupo Surrealista de Lisboa. Num efémero período de dois ou três anos, 1947-50, através da grande instabilidade desse grupo e da, ainda maior, de outro grupo dissidente (1949-51), editaram-se quatro cadernos, realizaram-se exposições e conferências, além de outros actos, cuja maior notoriedade foi, em 1949, atingida por uma série de debates públicos, a certa altura tumultuosamente boicotados, no Jardim Universitário de Belas-Artes. António Pedro, que já tivera um papel importante nos movimentos renovadores de artes plásticas e que logo a seguir principiaria a distinguir-se como encenador e como animador de vários empreendimentos de teatro experimental e profissional, deixou, entre outros textos surrealistas, *Apenas uma narrativa*, 1942, reedição 1978, e *Protopoema da Serra d'Arga*, 1948, e o seu postumamente reunido *Teatro Completo*, Biblioteca Nacional 1981, e dirigiu a revista *Variante*, dois números, 1942-43. As principais edições colectivas de produções surrealistas portuguesas são, além de séries multicopiadas e das colecções impressas *Contraponto e Antologia em 1958*, *Afixação Proibida*, 1953, *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito*, 1961, reedição (Assírio e Alvim) 1989, *Surreal/Abjeccionismo*, 1963, reed. 1992, e *A Intervenção Surrealista*, 1966, as últimas três organizadas por Mário Cesariny de Vasconcelos.

Cesariny, que é pintor além de poeta, salienta-se como principal animador e figura representativa da mais típica fase do surrealismo lisboeta (n. 1923-08--09: *Corpo Visível*, 1950; *Pena Capital*, 1957, e *Poesia 1944-55*, 1961, que abrangem obras anteriores não mencionadas; *Planisfério*, 1961; *Titânia e Cidade Queimada*, 1977; *Obras de Mário Cesariny*, redistribuídas, três volumes, 1980-82. As sucessivas edições conjuntas alteram a ordem e, embora não muito significativamente, o texto dos poemas). Logo nas suas primeiras produções há um certo rasgo e uma explosiva dessacralização referida a circunstâncias reais portuguesas que sugerem a continuidade de Cesário, do Pessoa mais lisboeta e de um neo-realismo auto-ironizado. São muito sensíveis os processos de escola: sequências anafóricas ou paralelísticas, por vezes de inventário caótico, e animadas por jogos verbais; a absurdez provocativa de pseudodefinições, pseudo-etimologias ou pseudomicromitologias; diálogos desconexos e outras formas de sem-sentido; paródia; exercícios de automatismo frásico; tentativas de poesia autográfica ou caligramática; e, de vez em quando, alguns versos certeiros de veemência passional, de sarcasmo, de relance sobre situações corriqueiras mais ou menos grotescas, sobre ridículos quotidianos (alheios ou próprios) e sobre experiências íntimas. Acrescentemos **António Maria Lisboa** (n. 1928-08-01 — f. 1953-11-11: *Ossóptico e Erro Próprio*, conferência-manifesto, 1952, esta última reedição com outros textos em prosa em 1962; *Isso--Ontem-Único*, 1953; *A Verticalidade e a Chave*, 1956; *Poesia*, selecção, 1962; *Poesia de António Maria Lisboa*, 1977, incluindo produções colectivas, cartas, desenhos e apêndice com apreciações, texto estabelecido e anotado por M. Cesariny). A sua produção conhecida contém alguns dos mais surpreendentes textos do surrealismo português, mas que, na maioria, talvez por morte precoce do autor, ou pela destruição de quase todo o espólio inédito, nos deixa sobretudo intrigados.

Qualidade decididamente comprovada é, em conjunto, a de outro poeta que soube manter a vivacidade inovadora e irritante dos tempos heróicos, **Alexandre O'Neill** (n. 1924-12-19 — f. 1986-08-21). Essa qualidade ressalta já em *Tempo de Fantasmas*, 1951, depois refundido e ampliado sob o título de *No Reino da Dinamarca*, 1958. O'Neill propaga à mordacidade satírica e à comoção lírica, por vezes combinadas entre si e com vários tons humorais flutuantes, a liberdade metafórica e sintáctica do surrealismo. Leva como que à coagulação poética as moléculas desagregadas do prosaico, dentro de uma tradição que vem das cartas de Camões até Garção, e desde o Abade de Jazente, Tolentino e Bocage até Penha e ao Junqueiro da *Musa em Férias*. Raras vezes se terá apreendido tão bem, e de um mesmo lance, a intimidade invisível «num

tropeço de ternura» e a intimidade convincente da «vírgula maníaca» do burocrata, como na «pequena dor à portuguesa», de *Um Adeus Português* (um dos extraordinários poemas de amor que escreveu). A apreensão flagrante e humorada de ambientes e tipos (sobretudo velhotes) de Lisboa, dos pequenos e reveladores ridículos nacionais, próprios e alheios, supre bem alguns excessos de epanáforas inventariantes, de enumerações caóticas, de associações inicialmente aleatórias ou metodicamente viradas do avesso, entre outros ingredientes pobres ou de eficácia mais ocasional (*Abandono Vigiado*, 1960; *Poemas com Endereço*, 1962; *Feira Cabisbaixa*, 1965, reedição 1979; *De Ombro na Ombreira*, 1969; *Entre a Cortina e a Vidraça*, 1972; *A Saca de Orelhas*, 1979; *Poesias Completas* 1951/1981, IN-CM, pref. de Clara Rocha, 1982, 2.ª edição revista e aum. 1984, 3.ª edição revista e aum. 1990).

Dos instáveis grupos surrealistas de fins dos anos 40 não há qualquer outro currículo individual a salientar. **Luís Pacheco** (n. 1926), que pela sua editorial *Contraponto* (nome, também, de uma revista, dois números, 1950-52) publicou alguns dos textos colectivos e individuais mais importantes da corrente, viria a salientar-se a título diverso, aliás condicente com o facto de ter também sido o editor da primeira tradução portuguesa de Sade. Trata-se, com efeito, de uma manifestação portuguesa tardia, de irregular qualidade (por vezes muito boa, nas peculiaridades da sua inserção nacional) do autor libertino, cujo desplante produz um complexo efeito de profundo desmascaramento moral-social, de auto-exibição pícara, de cinismo, de agressividade e de simpatia humana (*Crítica de Circunstância*, 1966, com muitas reedições semiclandestinas; *Exercícios de Estilo*, 1971; *Literatura Comestível*, 1972; e *Textos Malditos*, 1977, reunião de produções dispersas, inéditas ou apreendidas, de 1946 a 1973; *Textos de Guerrilha*, 1.ª série, 1979, 2.ª 1981; *Textos de Barro*, 1984; *Textos Sadinos*, inclusivo, 1991), *memorando, mirabolando*, 1995.

No entanto, apesar do seu atraso e das limitações apontadas, o surrealismo marca quase toda a poesia posterior a 1950 que referiremos, pelos seus exercícios de automatismo subconsciente, humor negro, técnicas de utilização do acaso objectivo ou das interferências de associação verbal. Isso é já muito sensível num poeta de ritmo inestancável, pouco selectivo, mas borbulhante de fugas imaginativas e seguro em certas evocações da sua infância alentejana, **Raul de Carvalho** (n. 1920-09-04 — f. 1984-08-03: *As Sombras e as Vozes*, 1949; *Poesia I e II*, 1955-58; *Poesia*, 1949-65; *Talvez Infância*, 1968; *Tudo é Visão*, 1970; *Realidade Branca*, antologia, 1975; *Mágico Novembro*, 1983; *Obras de R. C.*, 1993). Num sentido de sátira corrosiva, a continuidade ressalta em **Natália Correia** (n. 1923-09-13 — f. 1993-03-16) *Poesia*, 1955; *Dimensão*

Encontrada, 1957; *Cântico do País Emerso*, 1961; *As Maçãs de Orestes*, antologia, 1970; *Poemas a Rebate*, antologia, 1975; *Sonetos Românticos*, 1990, reed. 1991; teatro: *O Homúnculo*, 1964; *Pécora*, 1983, reedição 1990; *O Encoberto*, 1969; romance: *A Madona*, 1968, 5.ª edição 1986; *As Núpcias*, r., 1992). A experiência surrealista repercute-se no absurdismo de **Manuel de Lima** (n. 1918 — f. 1976-10-30: *Um Homem de Barbas*, 1944, reedição aum. 1973; *Malaquias...*, 1953; *O Clube dos Antropófagos*, 1965; *Obras [...]*, 1972-1973); e nas alternativas de autobiografia romanceada e fantasia livre, recombinando e transfigurando experiência vivida e experiência histórica ou regional portuguesa com que **Ruben A.** (Ruben Alfredo Andresen Leitão, n. 1920-05-26 — f. 1975-09-26): o surrealismo interessa-o desde os anos quarenta, quando estudante em Coimbra, mistura-se com outras fantasias de estilo em *Páginas*, seis volumes, 1949-50-56-60-67-70; sugere-lhe um romance contado às avessas, *Caranguejo*, 1954, reed. 1988, uma colecção de contos com personagens caracterizados pelo domínio de uma tonalidade cromática, *Cores*, 1960, reed. 1989, uma peça teatral, *Júlia*, 1966, até atingir a sua melhor forma com o texto autobiográfico *O Mundo à Minha Procura*, 1964-66-68, reed. 1992-93-94; salientemos a descrição de um naufrágio real logo no início da obra, a sua primeira visão inapagável da infância, o ambiente inglês da Quinta do Campo Alegre; e no terceiro vol. o embevecido conhecimento da Ribeira de Lima, no Alto Minho. *A Torre de Barbela*, 1964, 5.ª ed. rev. 1994, é a elaboração visionária da convivência nocturna dos seus antepassados, entre um hipotético séc. XII e o salazarismo, com amores impossíveis por anacronismo, um fumeiro de trutas, e outras particularidades descritas no volume anteriormente mencionado, 1964, 5.ª ed. rev. 1994. Autor de várias obras de investigação, como *D. Pedro V. Um Homem e um Rei*, 1955, Ruben A. deixou ainda outras obras, como *O Outro que era eu*, 1966, reed. 1981, romance de um duplo, o diário de uma viagem, *Adeus aos Deuses*, 1963, e um longo diálogo em *Silêncio para 4*, 1973. José Palla e Carmo, depois de Alexandre O'Neill, o seu revisor, publicou *Kaos*, 1991, esboço de uma acção que baralha diversas gerações. Entre as mais tardias mas qualificadas repercussões do surrealismo, salientaremos as da obra de **Mário-Henrique Leiria** (n. 1922-01-02 — f. 1980-09-01), ligado ao grupo dissidente de 1949 mas ausente do país por muitos anos (*Contos do Gin-Tonic*, 1973, 4.ª ed. 1989; *Novos Contos do Gin-Tonic*, 2.ª edição 1978); e um autor mais novo, **José Viale Moutinho** (n. 1945), que principia pela publicação de narrativas de uma absurdez geralmente truculenta, numa espécie de *nonsense* estruturado por micro-enredos, alusões, digressões e virtuais apólogos, onde pouco a pouco se multiplicam os

traços de um país real, com aldeias desertas pela emigração e agitado por episódios repressivos ou revolucionários de rua (*No País das Lágrimas*, 1972; *Romanceiro da Terra Morta*, contos, 1988; *Arqueologia da Terra Prometida*, contos, 1989; e, em verso, *As Portas Entreabertas*, recolha, 1991; *Crónica do Cerco*, 1978; *O Princípio do Outono*, 1992).

Bibliografia

Vitorino Nemésio

- Miscelânea de Estudos em favor de V N., Fac Letras, 1971.
- *Críticas sobre V Nemésio*, com biografia, bibliografia e antologia, Bertrand, 1974; ver também n.ºs especiais do caderno *Cultura* in *Diário de Notícias*, 1978-03-23 e 1978-03-30.
- Belchior, M. de Lourdes: *O Espaço Ascético-Místico da Poesia de V. Nemésio*, sep. de «Brotéria», 1979
- Moura, Vasco Graça: *Nemésio e o lance do verbo*, Póvoa do Varzim, 1980
- Silva, Heraldo Gregório da. *Açorianidade na Prosa de V Nemésio*, IN-CM, 1984
- Garcia, José Martins: *Vitorino Nemésio*, col. «A Obra e o Homem», Arcádia, 1978, reed. Vega, 1988, e *Temas Nemesianos*, Angra do Heroísmo, 1981.
- Textos do Encontro de Mateus sobre V Nemésio, ed Univ dos Açores, Ponta Delgada, 1988
- Mourão-Ferreira, David: *O Essencial sobre V Nemésio*, IN-CM, 1987
- Gouveia, M. Margarida: *V. Nemésio: Estudo e Antologia*, ICALP, 1986. Antologia de *Poesias*, apres. por M. Madalena Gonçalves, col. «Textos Literários», 1983.
- Lopes, Óscar: *Entre Fialho e Nemésio*, II, 1987, pp. 745-784
- Ed. de *Poesia (1935-1940)*, Bertrand, 1986.
- *Mau Tempo no Canal* tem trad. franc.: *Le Serpent Aveugle*, por D. Chast, 1953, Plon, Paris. O romance foi adaptado a um filme televisivo de José Medeiros, RTP-Açores, 1992.
- A IN-CM começou em 1989 a editar *Obras Completas*, com os vols. *Poesia I* e *II*.
- O 1.º n.º da rev «Colóquio/Letras» de 1993 é dedicado a V. Nemésio, de que ainda estão por publicar obras importantes, incluindo uma vasta e significativa correspondência.

Vanguardas na poesia dos anos 40

- Além dos ensaístas e críticos já mencionados, ver Nemésio, Vitorino: *Conhecimento da Poesia*, Baía, 1958.
- França, José-Augusto: *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal*, 1949
- Mourão-Ferreira, David: *Vinte Poetas Contemporâneos*, 1960
- Sampayo, Nuno de: *O Espírito da Obra*, 1961.
- *Surrealismo/Abjeccionismo*, antologia org. por M. Cesariny de Vasconcelos, Minotauro, 1963, reed. fac-similada, com pref. de Afonso Cautela, Salamandra, 1992.
- *Líricas Portuguesas*, selec., pref. e an. de Jorge de Sena, 3.ª ed., 2 vols., Ed. 70, I 1983, II 1984.
- Simões, João Gaspar: *Crítica II*, Lisboa, 1961
- Tabucchi, A.: *La Parola interdetta*, Einaudi, Turim, 1971.
- *Estrada Larga*, 3, s/d (1961), Porto Editora, colecção de artigos e antologia sobre *A Poesia Post--Orpheu*, pp. 201-446, incluindo uma panorâmica de Óscar Lopes, que tem estudos monográficos em *Modo de Ler*, Inova, 1972.
- Coelho, Eduardo Prado: *O Reino Flutuante*, 1972, e *A Palavra sobre a Palavra*, 1972.
- Guimarães, Fernando: *Linguagem e Ideologia*, Porto, 1972.

- Rosa, A. Ramos. *Poesia Liberdade Livre*, 1962, reed. 1985.
- Lourenço, Eduardo: *Tempo e Poesia*, 1975.
- Castro, E. M. de Melo e: *O Princípio Poético*, São Paulo, 1973.
- O vol 3 de *Quaderni Portoghese*, 1978, Pisa, reúne artigos e testemunhos de A. O'Neill, J.-A. França, Alfredo Margarido, Almeida Faria, Cruzeiro Seixas e outros sobre o surrealismo em Portugal, movimento a que são também dedicados o n.º 1 da revista «Sema», 1979, e o n.º 39, Junho de 1991, da rev «Vértice».
- Fafe, José Fernandes. *A Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea*, Iniciativas Editoriais, 1980.
- Sobral, L de Moura: *Le Surréalisme Portugais* (catálogo de uma exposição), e *Surréalisme Périphérique*, ambos na Univ de Montréal, 1984
- Martinho, Fernando J. B: *Pessoa e os Surrealistas*, col. «Ideias e Atitudes», 1988.
- Cuadrado, Perfecto E. *Situación Histórica de la Poesia Surrealista Portuguesa*, 1 — rev. *Mayurqa*, n.º 19, Palma de Maiorca, pp 93-125, e 2 — rev *Caligrama*, 1.º vol., Palma de Maiorca, 1984, pp. 93-135. Deste mesmo autor, *Para una posible historia del Surrealismo português* in «Menu – 6» (*Cadernos de Poesia*), Teruel, Cuenca, 1991, n.º que contém ainda o artigo *Surrealistas en la poesía portuguesa*, de Juan Carlos Valera, tradutor de A. Maria Lisboa, e uma informação cronologicamente ordenada de publicações e acções surrealistas portuguesas de 1935 a 1991; e ainda, de P. Cuadrado, *Notas sobre la poesia surrealista portuguesa* in «Arquivos do Centro Cultural Português», XXXI, Fund. C Gulbenkian, pp. 469-490; e um estudo acompanhado de antologia, no original e em trad castelhana, da rev. «Página», n.º 10 (especial), Tenerife, 1993. A revista «Espacio/Espaço Escrito», n.º 6/7, Invierno, 1991, Badajoz, inclui um extenso inquérito e uma cronologia referentes a Mário Cesariny e, em geral, ao Surrealismo português.
- Entre as antologias, salientemos *Antologia do Cadáver Esquisito*, por Mário Cesariny, Assírio e Alvim, 1989; e *Antologia do Humor Português*, por Ernesto Sampaio, ed. Afrodite, Lisboa, 1969.
- Torres, Alexandre Pinheiro: *Ensaios Escolhidos*, II, Caminho, 1990.
- Estudos de fôlego: Marinho, Maria de Fátima: *O Surrealismo em Portugal*, tese de doutoramento, Porto, 1987, editado pela IN-CM, e *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX — rupturas e continuidades*, Caminho, 1989
- Silwell, Peter: *A Condição Humana de Ruy Cinatti*, Ed. Presença, 1955
- Entre os órgãos e antologias ligados ao surrealismo devem mencionar-se: *Pirâmide*, 3 n.ºs, 1959-60; *Surrealismo/Abjeccionismo*, Minotauro, 1963, reed. 1992; *Grito*, Lisboa, 1970; *Coisas, & Etc.*, Lisboa, 1974.

Capítulo VII

Segunda Metade do Século: Poesia

Anos 50: poesia

Logo no seu início, o decénio de 1950 na poesia portuguesa apresenta um fenómeno editorial característico: o pulular de pequenas brochuras de poesia e crítica de autoria vária, em séries ditas não periódicas para iludir a censura mas identificáveis pela aparência e por um grupo de organizadores, geralmente mais instável que a própria série. Além de outras séries que oportunamente foram ou serão referidas, mencionemos ainda: *Sísifo*, 4 números, 1952, *Cassiopeia*, 1 número, 1955, *Búzio*, 1 número, Madeira, 1956, *Graal*, 4 números, 1956-57, *Notícias do Bloqueio*, 9 brochuras, 1957-62, *Cadernos do Meio-Dia*, 5 números, Faro, 1958--60, e ainda *Momento*, 2 números, Coimbra, 1950, *Folhas de Poesia*, 4 números, 1957-58, *Pan*, 1 número, 1958, *Coordenada*, 2 números, Porto, 1958-59, *Poesia 1961*, e outras publicações não periódicas de assuntos menos exclusivamente poéticos, tais como *Encontro*, 1954, *Bandarra*, 3 séries e 88 números, 1953-64, Porto, a série *Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio*, 1951-55, *Pirâmide*, 3 números, 1958-59, *Tempo Presente*, 27 números, 1959-61, *Cidadela*, 2 números, 1959, *Coordenada*, 2 números, 1958-59, *Sibila*, 1 número, Castelo Branco, 1961, *Êxodo*, 1 número, Coimbra, 1961, *Poesia e Tempo*, 1 número, 1962, *A Poesia Útil*, 1962. O aparecimento de colecções de obras poéticas com editor comercial, depois da «Ática», nomeadamente a «Colecção Poesia e Verdade», a «Colecção Círculo de Poesia», e «Iniciativas Editoriais» e de «Poetas de Hoje», e da «Poesia e Ensaio», é um fenómeno posterior a 1955.

Há o reforço de uma corrente alternativa ao primeiro neo-realismo que já no decénio anterior constelara nas revistas *Aventura* (cinco números, 1942-44), *Litoral* (seis números, 1944-45), na colecção *Búzio*, sob outro ponto de vista no primeiro *Grupo Surrealista* lisboeta, e que, a uma segregação editorial da poesia com sua crítica e doutrina, ligava, pelas penas de Alberto de Lacerda, de

Mourão-Ferreira, de Eduardo Lourenço e outros, a revalorização do *mito* (mais ou menos entendido como expressão do inconsciente colectivo de Jung), a apologia da *imaginação* (isto é, da analogia metafórica), da *aventura* existencial (que, de acordo com certo heideggerianismo, desvendaria o ser pela palavra), da *ambiguidade* (modo como W. Empson, 1961, e outros doutrinários interpretam a superdeterminação dos símbolos poéticos). A sua doutrina acerca do que seja a especificidade poética baseia-se numa teoria da linguagem segundo a qual a função representativa da linguagem (a de relacionar e referenciar) se distinguiria radicalmente de uma sua função desvendadora, ou de algum modo constituidora, dos seres e dos valores, num plano originário em que sujeito e objecto estariam ainda indistintos.

Na primeira das publicações não periódicas de poesia dos anos de 50, *Távola Redonda*, 20 números 1950-54 (reedição fac-similada, Contexto, 1989), podem distinguir-se duas formas de reacção contra a tendência de realismo social.

Uma dessas formas estéticas é a de um verismo céptico, quase cínico por vezes, e de qualquer modo propenso aos matizes nauseados, sartrianos ou camusianos, do existencialismo. **António Manuel Couto Viana** (n. 1923-01-29) preludia essa forma de sensibilidade, desde *O Avestruz Lírico*, 1948, com uma recusa algo envergonhada do «social», um enorme pudor de afirmar qualquer ternura ou sentimento intenso, com a sua obsessiva consciência do vazio e cansaço de menino amimado de «papas e carinho», depois bom rapaz das amizades de café. É um «soluço de fim de raça», em ritmos estróficos muitas vezes tradicionais e sensivelmente rimados, que, para se manterem «castos», procuram ser breves, mas são ainda mais discursivos que imagistas (*Era uma vez uma voz*, *Poesia completa* (1948-1983), *Voo Doméstico*, 1978; *Café de subúrbio*, 1992, a mais impressionante onde uma observação que lembra Tolentino percorre a frequência de um café destinado a desaparecer. **David Mourão-Ferreira** (n. 1927-02-24) compensa este cepticismo geral com grande vitalidade instintiva, embora algum ressaibo de culpa teológica ainda, às vezes, ensombre a insatisfação dom-joanesca da sua lírica do amor adolescente, agressivo, sem objectivo feminino individuado, ao par das visões apocalípticas de final de civilização. Para isso se serve da mais informada e consciente oficina poética do decénio (*Obra Poética (1948-88)*, 1988); *Jogo de espelhos*, 1993. Tem ainda volumes de contos: *Gaivotas em Terra*, 1959, 7.ª edição 1988, com boa apreensão de figuras femininas, num hábil entrosamento de subenredos; *Os Amantes* (1968), e *Outros Contos*, 1968, 5.ª edição 1992, em que flagrantes de experiência quotidiana do amor se adensam por transfiguração virtualmente

onírica e graças ao virtuosismo da focagem e montagem narrativas; e *As Quatro Estações*, 1980, 3.ª edição 1994, também centrado em tipos femininos; uma peça teatral, *O Irmão*, 1965, reed. 1988; e, mais recentemente, um bem construído romance de errância e transfiguração erótica, *Um Amor Feliz*, 1986, 9.ª edição 1995. É também ensaísta e crítico, e subscreveu a principal obra de polémica e teorização que teve início na *Távola Redonda*.

As Coordenadas Líricas, 1951, pequeno volume poético de estreia de **Fernanda Botelho** (n. 1926), é dos mais sábios e seguros que saíram do grupo da *Távola Redonda*: imagens e ritmos certíssimos; poucos versos falhados; uma consciência «míope e cansada», impiedosa com a morte dos sentimentos; no fundo, por isso, uma poesia menos lúdica e céptica. Se procurarmos o ponto de partida donde divergem Couto Viana e Mourão-Ferreira, teremos de ligar certas das suas poesias historicistas à obra de **Sebastião da Gama** (n. 1924 — f. 1952: *Serra Mãe*, 1945, reed. 1957, *Cabo da Boa Esperança*, 1947, reedição 1962; *Campo Aberto*, 1951, reed. 1962; *Pelo Sonho é que Vamos*, 1953), que numa candura ainda romântica, à qual a morte próxima dá as notas mais pungentes, traz até *Távola Redonda* o culto do passado e da paisagem que o modernismo desacreditara e com que ele tenta reconciliar-se.

A outra forma de sensibilidade representada na *Távola Redonda* veio a prevalecer durante uns anos. É uma sensibilidade a que daremos o nome inexacto mas cómodo de «metafísica» e que se pode talvez considerar como a mais típica na oposição ao realismo. Dela irradiam numerosas poesias sobre poesia, poesias a uma instância onde se isolam as simples «palavras» (ou um «nome»), as palavras pelas quais se opera a nova e constante Génesis do mundo, palavras que inventam, constroem todo o espaço habitável, numa arquitectura bafejada pelo vento dos anjos e dos deuses, no perfil dos ombros da manhã ou da tarde. A grande maioria dos poetas portugueses consagrados nos anos 50 empenhou-se nesta construção de um Paraíso Perdido infantil, para além da infância, para além da morte, e de toda a sociedade conhecida ou por conhecer.

Alberto de Lacerda (n. 1928: *11 Poemas*, 1951); nos livros agora coligidos em *Oferenda I*, 1984, e *II*, 1994, condensa as suas saudades natais da ilha de Moçambique, de Londres, sua «ditosa pátria, e de uns Estados Unidos. É do mais americano, com uma lírica contensa que arranca a nota, ora severa, ora lamentosa. Nos últimos poemas essa tensão ganhou muito em espontaneidade meditativa e ritmo vivo (*Oferenda II*, 1994).

Outro destes poetas «metafísicos» é **Vítor Matos de Sá** (n. 1927 — f. 1975: *Horizonte dos Dias*, 1952; *O Silêncio e o Tempo*, 1956; *O Amor Vigilante*, 1962). Parece ter partido de uma metafísica poética à Mallarmé: o Ser puro, o

Real supremo seria um ritmo acordado do não-ser pela poesia. Daí uma poesia vivida como «degrau interno da morte», do silêncio e solidão, da noite absoluta. Daí uma estilística de *talvez*, de condicionais dubitativos, de negação ou, menos que isso, de interrogação; e depois uma filosofia platónico-rilkiana do *regresso* ao divino ou angélico de além-memória e além-vida. Os valores espirituais exprimem-se, por isso, em tom elegíaco, como inatingidos, inatingíveis, como ausências e não como presenças. Matos de Sá, em *O Silêncio e o Tempo*, 1956, alarga essa temática à experiência dual do amor («quem de um ao outro nos faz ser assim?»); o claro-escuro ganha algum verismo plausível. *O Amor Vigilante* é um poema cíclico religioso cujo frémito se amortece numa construção alegórica. **Fernando Guimarães** (n. 1928) propõe-se a transcendência ao mundo (exterior ou psíquico) imediato ou trivializado por um amor em que o outro é (e não apenas está) em mim, e, por isso, propõe-se uma poesia não apenas do conhecer, mas sobretudo do ser, uma poesia de diálogo com outrem e com as imagens que, narcisicamente, reconhecemos no rio heraclitiano do tempo, visando o encontro com a *nossa morte*, pois ela *chega de nós*, e *é-nos*, mais do que nos limita. No fluxo e à superfície desse rio, há imagens, ou raízes, dispersas que se fazem árvore (humana) e folhas: folhas vegetais, folhas de velino ou papel branco, páginas onde (como, homologamente, na nossa pele e nas paredes da casa, no sudário dos mortos, e do Deus-Homem), inesperadamente, poeticamente, surgem nomes, palavras, vozes, indícios, que apontam sulcos de voo (já sem ave dentro...), vozes, gestos bafejados por um vento ou brisa, uma sombra, anjos que acordam a memória extrema do *outro corpo*, da *outra casa*, da *outra rosa* (pós-pulverizada), uma forma recorrente nas estações e outros signos cíclicos — lá, no silêncio, no segredo, na morte, no *centro sereno* onde fica o rosto já consumado. A poesia seria o silêncio de um nome, e é só por existir *por fim repartida se poderá chamar silêncio, para que a ninguém pertença.* Mas o que talvez mais interessa neste poeta (e hermeneuta da poesia) não é tanto certo esquema de evidente transmissão platónica-gnóstica-saudosista-rilkiana-heideggeriana, mas aquilo que tal esquema lhe permite articular (e que tanto ele como os leitores dificilmente conceptualizarão) em obras-primas como *Discóbulo*, *Sarcófago de um casal etrusco*, *Escultura*, *Arte Poética*, *Corrida Pedestre de um Vasco Grego*, *Eva*, *Acerca de uma Jarra*, *Adormecida* (*Três Poemas*, 1975, que reúne dois livros anteriores. Nos seus livros de poesia incluem-se admiráveis textos teoréticos ou aforísticos, desde *Poesia (1952--1980)* a *A Casa: o seu Desenho*, 1986, *Tratado de Harmonia*, 1988; e *Anel Frágil*, 1992; *A Analogia das Folhas*, 1990, é constituída por tais aforismos ou breves histórias absurdizantes de dados do senso comum. *Poesias*

Completas 1932-1988, Afrontamento — uma colecção corrigida, seleccionada e valorizada.

Mais explicitamente transcendentalista, **Fernando Echeverría** (n. 1929) exprime-se, de início, por imagens obsessivas: a da pedra, da massa, do peso férreo e inerte, e do seu contrapólo, a força pura, um terramoto, a água, o mar, uma lágrima divina de diluvial intensidade emotiva que lhe rompa os limites: em suma, a bruteza mais opaca oposta (ou identificada?) a uma Suma Consciência que a digira, isto é, que absorva a matéria por dentro, sem a elidir. Echeverría comunica-nos, até nas asperezas cacofónicas e nos castelhanismos ainda não reabsorvidos do seu primeiro livro, *Entre Dois Anjos*, 1956, a sua ansiedade fundamental pela desproporção com que mede a sua humanidade e o respectivo objecto, metafisicamente ideado, o que leva a desequilíbrios maneiristas: expressão castelhana, grandiloquente do amor divino («bomba», «monstro de ternura»), a coincidência ainda abstracta dos opostos, nomeadamente a do «frio de arder», o excesso de uma tensão metafórica que aposta em exceder os limites das significações correntes (*Tréguas para o Amor*, 1958; *Sobre as Horas*, 1963; *Ritmo Real*, 1971). Em poemas posteriores, certa disciplina classicista, nomeadamente sonetista, e certa tradição mística, em que avulta o Camões de *Sobre os rios*, o Pascoaes das sombras, o Pessoa esotérico, o Nemésio heideggeriano e o Sena mais discursivo, dão-lhe o suporte expansivo de uma espiritualidade que nunca abandona a obsessão de certas sobredeterminações barrocas, imagens e analogias certeiras (*A Base e o Timbre*, 1974; *Media Vita*, 1979; *Introdução à Filosofia*, 1981; *Fenomenologia*, 1984; *Figuras*, 1987; *Sobre os Mortos*, 1991; Poesia, *1956-1979*, 1989. *Poesia 1980-1994*, Afrontamento, com inéditos. *Uso da Penumbra*, 1995).

Na transição desta poesia de perfil metafísico ou religioso para uma outra cujo interesse intencional se situa mais em terreno psíquico, conviria recordar **Reinaldo Ferreira** (Reinaldo Edgar de Azevedo e Silva Ferreira, n. 1922-03-20 — f. 1959-06-30), filho do homónimo jornalista, mais conhecido pelo pseudónimo de Repórter X, e intrigante revelação na poesia, graças a uma edição conjunta dos seus *Poemas*, postumamente surgida em 1960 (reedição Lisboa, 1966), onde se reconhece a prevalecente influência dos vários estilos, heterónimos ou não, de Fernando Pessoa: o mesmo sentir pensando, a mesma disponibilidade imensamente céptica e *fingidora* de crenças, recordações ou afectos, o mesmo gosto amargo de assumir todas as formas de negatividade ou avesso conceptual. Seus, originais, os temas e tons de uma enorme piedade a acompanhar as dores a que, desde o parto, damos causa ou testemunho indiferente, e a acompanhar os vícios de degradações próprios ou alheios, consagrados a uma

Nossa Senhora do baixo mundo instintivo; a horrorizada suspeita de que a morte psíquica não venha a ser total; e uma visão simbólica muito sua e intensamente pungente da Paixão de Cristo.

Pela sua opção de nacionalidade portuguesa, assinalemos **Rui Knopfli** (n. 1932), que produziu em Moçambique a maior parte da sua obra, integrada numa tradição de rigor comedido e desencantado e de sóbria discursividade onde convergem múltiplas raízes ocidentais antigas e modernas (*O País dos Outros*, 1959; *Reino Submerso*, 1962; *Mangas Verdes com Sal*, 1969; *O Escriba Acocorado*, 1978; *Memória Consentida — 20 Anos de Poesia (1959--1979)*, 1982; *O Corpo de Atena*, 1984).

Três poetas ligados à revista *Árvore*, quatro números 1951-53, momento esteticamente mais exigente de uma continuidade neo-realista, mas que evoluem diversamente: **Luís Amaro** (n. 1923-05-05: *Dádiva*, 1949; *Diário Íntimo*, 1975), um lírico no qual se requintam, numa melodia verbal cantante mas em surdina, certos temas saudosistas, como os do recolhimento íntimo crepuscular, os da ausência-e-presença e os da noite onde se diluem todos os contornos do ser e do sentir; **Albano Martins** (n. 1930: *Secura Verde*, 1950; *A Margem do Azul*; 1982; *Rodomel Rododendro*, 1989; *Vocação do Silêncio-Poesia*, 1950-1985, *Uma colina para os lábios*, 1993, *Com as Flores de Salgueiro*, 1995), também caracteristicamente lírico, domina sobretudo o poema breve, elíptico, de abrupto recorte que vai até à cisão lexical e com uma contensa expressão emotiva ou entre pitoresca e metafórica; e **José Bento** (n. 1932) que, ao lado de uma intensa actividade de tradutor de poesia espanhola e muitos poemas ainda dispersos, publica uma colectânea, *Silabário*, 1992, de textos que era difícil predizer.

Derivas da poesia de intervenção: anos 50, 60 e 70

A tensão da resistência político-social que, desde a emergência do neo-realismo, acompanha a institucionalização de um Estado repressivo e conservador nos anos 30, faz-se sentir em grande parte nos poetas dos anos 50, 60 e 70 que acompanharam as vicissitudes da luta, intensificada em torno de períodos eleitorais, conflitos laborais, académicos e outros (nela se insere a extinção em 1965 da Sociedade de Escritores), a guerra colonial e depois o intenso processo subsequente ao 25 de Abril de 1974, até à ressaca posterior, literariamente já bem sensível quatro ou cinco anos depois. Em termos de poesia de qualidade, não é possível isolar uma tendência de intervenção política ou de intenção rea-

lista, pois ela manifesta-se, e por vezes de modo bem vivo, em obras de sensibilidade tão diferente como as de Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner, Alexandre O'Neill, ou de posteriormente consagrados, como Ruy Belo, Melo e Castro, Gastão Cruz. Vamos no entanto agrupar um conjunto de poetas cuja fase de consagração se liga a uma clara atitude de polémica ou de crítica social, embora, como verificaremos, venham, em geral, a seguir derivas muito diferentes, sobretudo dos de finais dos anos 70.

Entre os poetas que nos anos 50 se tornaram conhecidos pela opção de realismo social popular e pela combatividade democrática nenhum se manteve mais firme do que **Luís Veiga Leitão** (n. 1915-05-27 — f. 1987-10-09: *Noite de Pedra*, 1955; *Ciclo de Pedras*, reunião com dispersos, 1964; *Longo Caminho Breve, Poesias Escolhidas (1943-1983)*, 1985). Caracteriza-se pela recuperação de uma certa ingenuidade directa, muito afectiva, sob uma pretensão de dureza rochosa, numa poesia de resistência ou em textos de testemunho e sonho; reunião da obra em *Biografia Pétrea*, Thesaurus, Brasília, 1989.

Mais complexa é a evolução de **Egito Gonçalves** (n. 1922-04-08), a partir de um pós-surrealismo construtivista em *A Evasão Possível*, 1952, *O Vagabundo Decepado*, 1957, e sobretudo em *Viagem com o Teu Rosto*, 1958: ressalta a irisação humoral, não do Inconsciente metafísico, onde a teoria surrealista quer transracionalmente unir as oposições reais (o estar vivo e o estar morto, por exemplo), mas da Cidade, ao denunciar-se flagrantemente a absurdez sufocante do vivido pela absurdez comparativamente expansiva do imaginário. *Os Arquivos do Silêncio*, 1963, confirmam a tendência deste poeta até um nível de sátira e de poético *prosaísmo*, que só encontra afinidades em certos poetas espanhóis contemporâneos (antologia *Poemas Políticos, 1952-1979*, 1980). Em *O Fósforo na Palha*, 1970, fundem-se vicissitudes da vivência resistente com as de um certo intimismo, de um modo que adensa a já anterior concretização psíquica e testemunhal deste poeta. Sem que o contacto com isso se perca em *Luz Vegetal*, 1975, este livro constitui, predominantemente, o ciclo de uma lírica do amor, emocional e ritmicamente muito sofreada; os poemas reunidos em *Os Pássaros Mudam no Outono*, 1981, e a sequência de textos de *Falo da Vertigem*, 1983, qualificam a tradição da lírica do amor por uma partitura onde, às vezes com extraordinário acerto e audácia, a exuberância de registos metafóricos e de timbres afectivos se casa com a dialéctica ausência-presença, saudade-desejo, textualização possível-impossível, de um(dois) corpo(s) e suas circunstâncias. Reunião dos poemas publicados de 1951-59 em *O Amor desagua em Delta*, 1971, *Pêndulo Afectivo (Antologia*

Poética), com inéditos, 1850-1990. *E No Entanto Move-se*, 1995, poemas, testemunhos, viagens e amargura que deixam os breves encontros e estadias. Dirigiu ou codirigiu as publicações *Serpente*, três números, 1951, e *Notícias do Bloqueio*, nove números, Porto, 1957-62, que representa uma fase amadurecida da tradição neo-realista.

Traço característico de **Casimiro de Brito** (n. 1938) é a sua inestancável fluência. No livro de estreia dos vinte anos, *Solidão Imperfeita*, 1958; já se detectam certas suas obsessões permanentes (a erosão, o pó, imagens de praia e de materialidade terrosa), num democratismo juvenil sem ênfase excessiva. Nos dez livros desta inicial fase combativa que seleccionou para o volume *Ode & Ceia*, 1985, há clara evolução de uma estrutura regular de *Telegramas*, 1961, para uma certa prolixidade ou heterogeneidade de meios e intenções, que atinge depois a máxima opacidade em *Labyrinthus*, 1981. Entretanto ganha intensidade original uma linha de meditação erótica que tem os seus melhores momentos libertinos em *Imitação do Prazer*, romance, 1977, 3.ª ed. 1984. A seguir à radicalidade democrática de *Prática da Escrita*, 1977, e à ficção experimental de *Nós, Outros*, romance colaborado por Teresa Salema, 1977, reedição 1980, de *Pátria Sensível*, romance de percursos textuais *ad libitum*, 1983, e de *Contos da Morte Eufórica*, 1.ª e 2.ª ed. 1984, publicou dois volumes gnómicos ou aforísticos de teor místico-panteísta, onde acentua uma já anterior atracção budista zen (ligado a outras místicas orientais e a um niilismo pós-nietzschiano), por vezes provocativamente anti-humanitarista, efectiva palinódia do seu prévio progressismo. Salientemos a elegância incisiva de muitas fórmulas e imagens, a materialidade antiteológica de emoções relacionadas com o corpo (sobretudo feminino), a respiração, o vazio e a morte própria; imagens obsessivas de excreções, dejecções, putrefacções, em reciclagem térrea e cósmica; e a curiosa audácia deste paradoxo central: pensar o não-pensamento, exprimir aquilo que se proclama inexprimível. *Intensidades*, 1995: série de poemas breves e certeiros.

De duas revistas coimbrãs, *A Poesia Livre*, um número, 1962, e *Poemas Livres*, três números, 1962-63, saíram: **Manuel Alegre** (n. 1937: *Praça da Canção*, 1965, 4.ª edição 1979; *O Canto e as Armas*, 1967, 4.ª edição 1978; *Nova do Achamento*, 1979, 4.ª ed. 1981; *Atlântico*, 1981; *Chegar Aqui*, 1984); *Os sonetos do obscuro quê*, 1993, que testemunha a resistência, a guerra colonial, o drama dos emigrantes, as vicissitudes do exílio, esperança e decepção, tudo recortado sobre a tradição histórica nacional e dos romances *Jornada de África*, 1989, *O Homem do País Azul*, 1989; Em 1995: *30 anos de Poesia*; e **Fernando Assis Pacheco** (n. 1937 — f. 1995-11-29), que, depois da sua estreia com *Cuidar dos Vivos*, 1963, produziu em *Câu Kiên: Um Resumo*, 1972,

o mais cru e acerbo testemunho poético da guerra colonial, de que em 1976 deu uma versão sem disfarce vietnamita, *Catalabanza Quiolo e Volta*. Entretanto publica *Memórias do Contencioso*, 1976, um poema de amor que assegura, noutro tom, o mais conseguido equilíbrio entre as tradições neo-realistas e vanguardistas; *Siquer este Refúgio*, 1976, onde sobressai a fragmentação e justaposição de múltiplas referências vividas, por desconstrução-reconstrução textual poética; e *Variações em Sousa*, 1987, onde um prosaísmo à Abade de Jazente, o ar de sem-cerimónia nem respeito, o anacoluto, o calão, e a paródia mais autenticam a saudade ou ternura da ascendência galega, da infância rural e da estroina coimbrã; volume de reunião, *A Musa Irregular (1963-1991)*, 1991. Publicou em 1993 *Trabalhos e Paixões de Benito Prado*, romance pícaro sobre um seu antepassado galego imigrado em Portugal. Bom testemunho de uma emotividade e combatividade revolucionária é, nos anos 60, a do malogrado **Daniel Filipe** (n. 1925-02-11 — f. 1964-04-06), através de *A Invenção do Amor*, 1960; *Discurso sobre a Cidade*, 1961, e culminando em *Pátria Lugar de Exílio*, 1963, 8.ª ed. 1994.

Mais desconcertante do que a maioria destas vozes revela-se a de **Armando Silva Carvalho** (n. 1938: *Lírica Consumível*, 1966; *O Comércio dos Nervos*, 1968; e *O Alicate*, 1972; *Portuguex*, romance, 1977, reedição 1981; *Donamorta*, romance, 1984, *Em nome da mãe*, 1994, que em prosa expandem a temática dos seus versos) no modo como utiliza a associação aleatória, verbal ou narrativa, e consegue captar certa atmosfera lisboeta actual, certas raízes rurais ainda portuguesas, para, sarcasticamente, reduzir a farsa várias maneiras e discursos de actualidade cultural ou, geralmente, nacional. Caso de final amadurecimento de um autor de tradição neo-realista é o de **Alexandre Pinheiro Torres** (n. 1923): em *Ilha do Desterro*, 1968, poesia, surge muito comunicativo na evocação de imagens retrospectivas; em *A Terra do Meu Pai*, 1972, graças a um estilo enriquecido e temperado pela experiência, implanta-nos numa ilha que é (mas irradiando de outros sentidos) o São Tomé da sua infância, da sua hereditariedade paterna e nacional. A experiência são-tomense está também na raiz do excelente romance *A Nau de Quixibá*, 1977, impublicável antes do 25 de Abril, reedição 1989. Os seus dois mais recentes livros de poesia, *O Ressentimento dum Ocidental*, 1980, *A Flor Evaporada*, 1984, são animados por um apaixonado e imaginativo sarcasmo dirigido à contemporaneidade nacional. Recente volume de contos, *Tubarões e Peixe Miúdo*, 1986, com quadros da emigração na Inglaterra, cheios de humor local e de profusa evocação verbal portuguesa, e o romance *Espingardas e Música Clássica*, 1987, actualização contrastiva e certeiramente humoral do *Amor de Perdição*, nas circunstâncias de fins de 1961, inícios

de 1962, em Riba-Tâmega, 2.ª ed. 1995, e 1989 (no Brasil). *O Adeus às Virgens*, r. 1992, evoca os anos 30 na Póvoa. Trabalhos mais recentes: *Sou toda tua, meu guapo cavaleiro*, 1994, evocação de uma intrusão juvenil inglesa no tempo da doença de Salazar, que parece surgir do próprio humor dialogal nortenho; e *A Quarta Invasão Francesa*, romance de uma desconhecida perseguição a Humberto Delgado, 1995. Alexandre Pinheiro Torres foi durante os anos 60, na página literária do *Diário de Lisboa*, o mais influente crítico de posição neo-realista.

Entre os poetas fundamentalmente realistas mas mais contensos avulta **António Gedeão** (pseudónimo de Rómulo de Carvalho, n. 1906-11-24), tarde e surpreendentemente revelado como poeta através de *Movimento Perpétuo*, 1956, *Teatro do Mundo*, 1958, e *Máquina de Fogo*, 1961, *Linhas de Força*, 1967, livros que cristalizam, numa sensibilidade bastante original, certas coisas aparentemente muito heterogéneas: uma nitidez de recorte ora parnasiana, ora vinda da redondilha cortês, ora permeada pela sua formação científica; uma comunicativa simpatia algo neo-realista pelo sofrimento e também pelo amor ao trabalho popular; e uma vivência meditativa e inquieta da sua própria e crescente solidão humana (*Poesias Completas*, 1964, 10.ª edição 1987; *Poemas Póstumos*, 1984; *Novos Poemas Póstumos*, 1990). Em *Poltrona e Outras Novelas*, 1973, ressalta mais a sua sensibilidade realista às frustrações e repetições cíclicas da vida mediana ou pelintra lisboeta.

Nas fases que imediatamente precedem ou seguem o 25 de Abril ganharam largo e interessado público autores (nalguns casos também cantores) de poesia combativa, alguns dos quais diferenciaram e qualificaram a sua gama temática, entre eles **José Afonso** (n. 1929-08-02 — f. 1987-02-23: *Textos e Canções*, 1988) e **Sérgio Godinho** (volume *Canções*, 1977, reedição actualizada 1983, *Cantares*, antologia, 1992). **José Carlos Ary dos Santos** foi o mais popular autor de poesia para canto ou declamação a um grande público (n. 1937 — f. 1984-01-18): *Adereços, Endereços*, 1965, com três edições; *Obra Poética*, reed. 1994, Avante. **Joaquim Pessoa** (n. 1948) trouxe à sátira política e social o humor realista de um Soropita, Tolentino ou Cesário ambientados em Lisboa, o seu estuário, acompanhando a gestação, a alegria breve e a repulsa posterior de uma revolução traída, e debruando um tal ciclo por outro ciclo paralelo de experiência erótica. Evolui depois no sentido de aguda e rediviva sensibilidade às tradicionais intuições da dor e da morte humanas como microcosmo consciente de um macrocosmo por reconhecer (*O Pássaro no Espelho*, 1975; *Os Olhos de Isa*, 1980, 3.ª edição 1983; *Os Dias da Serpente*, 1981, reedição 1983. Antologias: *125 Poemas*, 1982, reedição 1983, e *Paiol de Pólen*, 1983; posteriormente, numa gama humoral variada: *O Amor Infinito*, 1983; *Peixe Náufrago*, 1985; *Mas*, 1987). Também inicialmente conhecido pelas suas canções de combate ou

para crianças, **José Jorge Letria** (n. 1951-06-08) prossegue no sentido de uma lírica de ténues e desencantadas referências ou memórias, num ritmo e numa figuração rigorosos; é um poeta extraordinariamente fluente, com uma longa obra premiada, incluindo paráfrases de Cesário, M. Sá-Carneiro e Camões, e que está actualizada em *O Fantasma da Obra (1973-1993)*, 1993. Ao acréscimo de *A Capela dos Ossos*, 1993 e *Actas das Desordens de Deus*, 1993, seguem-se *A Dúvida Melódica*, 1994, poemas dedicados a compositores, e *O Dom Intranquilo*, 1995. Escreveu ainda os *Amotinados do vento*, pequenos contos fantásticos, 1993, três peças de teatro e cerca de 25 livros de contos infantis.

Anos 60

De longe o mais original poeta religioso dos anos 60 é **Ruy Belo** (n. 1933-02-27 — f. 1978-08-07), que nos seus primeiros poemas publicados espraia, com um belo fôlego, um caudal de metáforas e paranomásias que desvalorizam a Cidade humana, na obstinada perseguição de evidências de uma outra Cidade em que a morte ganhe sentido para além de tudo o que qualquer desejo humano saiba dizer-se (*Aquele Grande Rio Eufrates*, 1961, reed. 1972; *O Problema da Habitação*, 1962), tornando depois essa perseguição cada vez mais evidente em termos onde uma meditação religiosa, como a de Nemésio da última fase, fica na contiguidade da tradição de luta democrática, com flagrantes de certa aldeia do Noroeste litoral, entre outra experiência vivida (*Boca Bilingue*, 1966; *Homem de Palavra(s)*, 1969, reed. 1978; *Toda a Terra*, 1976; *Despeço-me da Terra de Alegria*, 1977; *Obra Poética*, três volumes, organizada e prefaciada por J. Manuel Magalhães, 1981-84, sendo o 3.º volume de textos sobre poesia).

António Ramos Rosa (n. 1924-10-17) vem aqui a propósito, pela fase de consagração da sua obra, tardiamente editada. Nela, contenso e vigilante, oscila entre composições de maior fôlego, onde apreende as frustrações cansadas do ramerrão burocrático, réplicas portuguesas à surdina lírica eluardiana, e várias formas suas lucidamente experimentais de poesia. O traço mais característico da sua obra dos anos 60 é um extremo pudor dos sentimentos ou ideais nomeáveis e até da simples presença humana, substituídos pela como osmose do sentir às coisas de materialidade mais óbvia (a terra, a luz, uma pedra, um muro, ossos) ou perante a coincidência ocasional e como que instintiva de eu a mim, a ti, a nós ou ao simples espaço físico onde brota uma pequena experiência, ou se dilata um desejo (*Viagem através duma Nebulosa*,

1960; *Ocupação do Espaço*, 1963; *Terrear*, 1964; *Não Posso Adiar o Coração* (volume I de *Obra Poética*, 1960-61), 1973; *Horizonte Imediato*, antologia, 1974; *Animal Olhar* (volume II de *Obra Poética*) e *O Ciclo do Cavalo*, 1975; *Respirar a Sombra Viva*, 1975 (volume III de *Obra Poética*, 1969-73); *Boca incompleta*, 1977; *A Palavra e o Lugar*, recolha, 1977; *O Incerto Exacto*, 1982; *Matéria de Amor*, antologia, s/d (1983); *Dinâmica Subtil*, 1984; *Acordes*, 1989; *Facilidade do Ar*, 1990; *A Rosa Esquerda*, 1991; *As Armas Imprecisas*, 1992; *Dezassete Poemas*, 1992). Estes livros contêm algumas das melhores poesias contemporâneas, com uma aguda perspicácia poética ligada ao empenho de compreender a própria poesia, e com hiatos de comunicabilidade que os êxitos justificam como acidentes de trajecto, numa experiência intentada até aos limites do dizível, na intuição de um espaço, de um corpo que respira e se move, de uma presença de mulher, da Terra e sobretudo do irromper genesíaco da própria poesia na sua agónica abertura ao ser. *Obra Poética*, I, 1993. Ramos Rosa é, como teórico e crítico de poesia, muito representativo daquilo que uma geração posterior designaria como modernidade (*Poesia, Liberdade Livre*, 1962, reedição 1985; *A Poesia e a Interrogação do Real*, 2 volumes, 1979-80; *Incisões Oblíquas*, 1987; *A Palavra Azul*, e *Quando*, 1991).

João Rui de Sousa (n. 1928), através de alguma excessiva facilidade de ritmo e imagem, apreende todavia certas coisas exactas, como as muitas mortes antecipadas na simples e vulgar incoincidência de eu a mim (*Circulação*, 1960; *A Habitação dos Dias*, 1962; recolha destes e outros volumes, *O Fogo Repartido (1960-80)*, 1983; *Enquanto a Noite, a Folhagem*, 1991). Mencionemos **Cristovam Pavia** (pseudónimo de Francisco António Flores Bugalho, n. 1933 — f. 1968), cujos *35 Poemas*, 1959, em grande parte recheados das imagens de uma infância vivida, têm o raro dom de transfigurar a realidade vivida em expressão lírica fundamentalmente persuasiva. Maior densidade e gama humoral mais larga atinge, nos seus últimos livros publicados, **Hélder Macedo** (n. 1935), que, desde *Vesperal*, 1957, sustém uma funda mas ainda monocórdica meditação acerca da precaridade do ego, como mero esboço de uma identidade humana impessoal, mas acaba por modular esse tema central em tons diversos e inesperados, enriquecendo-o de subtemas que exemplificaremos esquematicamente como sendo o da secreta, inconsciente comunhão erótica, perante *espelhos paralelos*, de *uma sombra e uma ausência*; ou o da mera inerência da morte à vida sob a forma de todos os seus limites assumidos (*Das Fronteiras*, 1962; *Poesia 1957-77*, 3.ª edição actualizada — de 1957 a 77--1979).

Poesia experimental ou afim

Alguns poetas têm-se orientado no sentido de experimentar ou construir objectos poéticos, perseguindo flutuantes intuições em relação dialéctica com os signos a que se ligam. Esses recursos variam entre o automatismo *surréaliste* e a exploração planeada de uma análise combinatória previamente aplicada às estruturas morfológicas e sintácticas, a todas as espécies de rima, às analogias verbais (homónimos, parónimos, anagramas) ou até simplesmente à distribuição visual dos espaços e dos caracteres gráficos — é o que também então acontece com a escola *concretista* brasileira (1956) e outras decorrentes, que pretendem teorizar tais experiências à base de disciplinas matemáticas, como a topologia e a informática. Trata-se de uma tendência genérica, a tendência para explorar ao máximo as possibilidades estruturais de um dado material artístico (música serial e electrónica; pintura abstracta; arte cinética; etc.), independentemente de qualquer intenção significativa, ou suscitando essa intenção nos próprios actos e acasos das experiências combinatórias, que podem ser computadorizadas e associadas a meios audiovisuais, holográficos ou cinéticos.

As experiências matemático-combinatórias de Max Bense e sua escola de Estugarda, as reflexões de Mallarmé e outros precursores sobre a importância do espaço gráfico, as tentativas de Ezra Pound e outros no sentido de assimilar os recursos da escrita ideográfica chinesa à já milenar escrita fonética ocidental, a teoria de W. Empson sobre a ambiguidade poética e a de Umberto Eco sobre a *obra aberta*, que contava com o aleatório de cada execução ou interpretação — tudo isto, aliás, assimilado pelo *concretismo* e pelo *praxismo* brasileiros de Haroldo de Campos e Mário Chamie, respectivamente, converge nos actuais teorizadores e críticos portugueses da poesia experimental: Ernesto Manuel de Melo e Castro (*A Proposição 2.01*, 1961), Ana Hatherly, M. S. Lourenço, Gastão Cruz, Herberto Hélder e António Ramos Rosa, estes três tangencialmente. Manifestações colectivas: *Poesia 61*, de um grupo de jovens universitários lisboetas que depois evoluiu em sentidos diversos; volume *Poesia e Tempo*, 1962; série editorial *Pedras Brancas*, iniciada em 1961, e dois conjuntos de *Cadernos de hoje* e *Poesia Experimental*, 1965-66, organização de A. Aragão, E. M. Melo e Castro, H. Hélder; *Antologia de Poesia Concreta em Portugal*, 1973, J. A. Marques e E. M. Melo e Castro; um suplemento especial panorâmico no *Jornal do Fundão*, 1965-01-24; *Hidra*, 1966, Porto, 1969, Lisboa; *Operação-1*, 1967, Lisboa; *Grifo* (antologia abjeccionista), 1970; *Po. Ex.*, *Textos e Documentos de Poesia Experimental Portuguesa*, por Melo e Castro e A. Hatherly, 1981. A **Pedro Barbosa** (n. 1948) devemos *Literatura*

Cibernética, I, 1977, II, 1980, *Máquinas Pensantes*, 1988, aforismos gerados por computador, que historiou em tese de doutoramento, 1993, e *Metamorfoses do Real*, e é também autor de *O guardador de retretes*, 1976, 3.ª ed. 1986). Ver na secção do teatro. Fernando Aguiar e Silvestre Pestana, *Poemografias*, 1985.

A personalidade mais empreendedora desta actividade, **Ernesto Manuel de Melo e Castro** (n. 1932-04-19), que com Maria Alberta Menéres organizou, actualizada em 1961, em 1971 e em 1979, a mais informativa *Antologia da* (então) *Novíssima Poesia Portuguesa*, tem uma já considerável bibliografia de textos originais, entre eles: *Entre o Som e o Sul*, 1960; *Mundo Mudando, Ideogramas*, 1962; *Concepto Incerto*, poesia visual, 1977; *Autologia — Poemas Escolhidos — (1951-82)*, 1983. Reunião de 40 anos de obra: *Trans(a)parências*, 1990. *Entre o Rigor e o Excesso*, 1994. **Ana Hatherly** (n. 1929-06-13), polifacética e muito produtiva, tem os seus primeiros volumes de poesia reunidos em *Poesia* (1958-1978), a que se seguiram *O Cisne Intacto*, 1983; *Anacrusa* (narrativas de sonhos, comentados por outras pessoas), 1983; e *As Palavras*, 1988, além de ficção *O Mestre*, 1963, 3.ª edição 1995, ensaios, volumes de autoria conjunta, e mais recentemente estudos sobre a estética barroca e neobarroca.

A teorização dos experimentalistas portugueses fica longe do interesse científico, matemático-linguístico, da escola de Estugarda, e da originalidade concepcional de Eco ou Haroldo de Campos, sendo um dos seus tópicos a reivindicação da tradição lúdica do Barroco. Ver no entanto a recolha de textos teóricos de Melo e Castro, como *In-novar*, 1977, *Essa Crítica Louca*, 1981, e o posterior *Projecto: Poesia*, 1984. Quanto a **M. S. Lourenço** (Manuel António dos Santos Lourenço, n. 1936), é um autor desconcertante, com momentos de completo acerto, pela intencional alternância, ou fusão, de processos e fontes: epigramas da mais elíptica sintaxe; evocações de certos ambientes históricos ou exóticos reconhecíveis, sumptuosos de imagens e raiados de absurdo, em prosa ou poema de larga respiração; paráfrases e justaposições de textos, com o sabor sugestivo e ao mesmo tempo evasivo de uma erudição deliciada à Ezra Pound (*O Desequilibrista*, 1960; *Arte Combinatória*, 1971; *Pássaro Paradípsico*, 1979; *Nada Brahama*, 1991, *Degraus do Parnaso*, 1992).

Uma das mais perturbantes personalidades que entre nós passaram pelo surrealismo, com as suas relações herméticas, alquímicas ou mágicas, e também pela poesia experimental, é **Herberto Hélder** (n. 1930-11-23). Depois da estreia em publicações na sua Madeira natal, fez sair em Lisboa *Amor em Visita*, 1958, que na sua primeira antologia, *Poesia Toda*, 1 e 2, de 1973, 2 vols. reed. 1881, e 1991, se reúne com poesia que publicou desde 1953 sob o título do seu segundo livro, *A Colher na Boca*, 1961. Vale a pena registar desde já

que vários textos mais conhecidos deste poeta reaparecem em diversos enquadramentos, nos quais parece assumir um papel, ou uma posição, sempre diferente, desde a sua estreia de 1952-58, em páginas de revistas ou suplementos do Funchal. Logo nos mencionados ciclos dos anos 1950, H. H. aparece já com uma voz inexcedível na poesia de amor, como se verifica pelos poemas afins de «Dai-me uma jovem mulher com a sua harpa de sombra», pelo ímpeto de uma força que se exprime nos mais inesperados campos semânticos — que se manterão, como a «alegria da morte», a fonte maternal, os violinos, a laranja, o ouro, e outros símbolos da tradição hermética, aliás ainda fortes, por corresponderem à análise pré-científica da realidade. Em 1961 e 1966 publica poemas tendentes a uma *poesia experimental*, que mais tarde renegará (como renegará o surrealismo), mas que se aproximam das suas tendências de lúdico metaforismo e interseccionismo já anteriores: *Poemacto*, 1961, *Electronicolírica* (depois *A Máquina Lírica*), 1964, *Húmus*, variantes da prosa de R. Brandão. Ficará consagrado em 1963 com a publicação de *Os Passos em Volta*, 1970, 5 ed. rev. até 1984; aqui predominam notas da experiência belga, holandesa e parisiense, por vezes contíguas a uma absurdez que se aproxima da loucura, e em que temas muito típicos da sua obra, como a morte inserida ou indistinguível da vida, de sonho quase metafórico, de um *medo* básico e universal, de uma masculinidade fundamentalmente frágil, e da íntima ligação com a mãe, se acentuam na sua obra; de salientar os textos de um matador de touro, e do assassino martirizado de D. Inês de Castro, sem esquecer o subtil enigma da avó (*A Equação*), da tensão-atracção de pais a filho (*Trezentos e Sessenta Graus*). Em *Retrato em Movimento*, XXX 1967, marca-se ainda mais o *medo* e a tendência hermética; em 1968 anuncia que deixará de poetar, quando publica *Apresentação do Rosto*, livro heterogéneo em prosa; acentua-se uma comunicativa psicanálise quase freudiana, com a mútua disjunção masculino-feminino, e, entre outros textos, encontramos a conhecida fixação da Madeira como cão de pedra a fitar o mar, e a truculência infantil contra as lagartixas. Sai em 1971 a *Poesia Toda*, ref. 2 vols. em 1990. *Cobra*, 1977: uma parte dos poemas recebe emendas manuscritas que os transformam em exemplares únicos; é a expressão do *uróboro*, a cobra de duas cabeças que se morde a si própria, e que por seu turno representa a cabeça de Medusa, ou de cada criança *medusada* pela mãe, donde o eterno retorno das coisas e uma metafísica hermético-alquímica, em que o material e o psíquico se confundem, pela metáfora que tudo poderá salvar. *Photomaton & Vox*, 1979, reed. rev. 1995, é um livro desigual, de auto-explicação; saliente-se a importância da experiência africana, nomeadamente nos ofícios mecânicos e na «concentração animal» da dança, que faz o poeta ultrapassar a negação de fazer mais poesia, de 1969. E a *Última Ciência*,

1981, retoma esta visão, que nos poemas *Do Mundo*, 1994, faz corresponder um processo hermético à génese de cada ser humano. São também notáveis as traduções livres de *As Magias*, 1988, que completam as de *O Bebedor Nocturno*, 1968. Em suma, H. H. parece ser um dos melhores poetas portugueses do século e, por assim dizer, perfeito em textos não demasiado extensos, que assinalam a constante mudança da sua já longa carreira.

Pedro Tamen (n. 1934-12-01) enveredou em *O Sangue, a Água e o Vinho*, 1958, por experiências de explosão sintáctica e de analogias paronímicas que deram os seus melhores frutos em *Primeiro Livro de Lapinova*, 1960; *Poemas a Isto*, 1962; *Poesia 1956-78*, 1978; *Horácio e Coriácio*, 1981; *Princípio do Sol*, 1982, antologia, e *Antologia Provisória*, 1983; *Delfos, Opus* 12, 1987; *Tábua das Matérias* (*Poesia; 1956-1991*); *Depois de ver*, 1995. Em vários excelentes poemas está no prosseguimento feliz dos acertos que Nemésio, já instruído pelo surrealismo, atingia através da recuperação de certo ludismo verbal infantil, entre uma ingenuidade de elipse e transgressão semântica ou sintáctica, que chega a indistinguir as categorias morfológicas verbais, e uma reflexão densamente sentenciosa. **António Barahona da Fonseca** (n. 1939-01-17) traz da poesia experimental um estilo corrosivo, em que apenas, e ambiguamente, o amor se resgata: *Capelas Imperfeitas*, 1965; *Ritual Análogo*, 1968; *Aos Pés do Mestre*, dois volumes 1974-75; *Pátria Minha*, I e II, 1978-79; *Livros da Índia*, 1984, estes três últimos ligados à sua conversão ao Islão, a que deve certas notas exóticas e o nome, alternativo, de Muhammad Rashid; *Deslumbramentos*, 1989. **Sallete Tavares** (n. 1922-03-31 — f. 1993-05-30) experimenta, sobretudo, com a disposição gráfica, certas pequenas deformações sintácticas ou ortográficas, e parónimos, e no fundo atinge um tratamento mais discreto de uma lírica tradicional de passividade feminina (*Obra Poética 1957-1991*, 1992); mas em *Lex Icon* tais processos ajustam-se a uma espécie de fenomenologia poetizada, muito comunicativa, dos objectos mais familiares. E é aquela mesma atitude conservadoramente feminina, num tom de espera-expectativa contemplativa e sem esperança real, salvo a de inventar ou construir idealisticamente o mundo pela poesia, que encontramos nos versos inquietos mas extraordinariamente eurítmicos e ricos de modulações afectivas de **Maria Alberta Menéres** (n. 1930-08-25: *Intervalo*, 1952; *Água-Mãe*, 1960; *Poemas Escolhidos*, 1962; recolha acrescida, *O Robot Sensível*, 1978), a qual posteriormente se tem distinguido em obras para crianças. Acrescentemos dois autores: **Arnaldo Saraiva** (n. 1939), de um humor corrosivamente imaginoso tocado pelo concretismo brasileiro, se (*Poemas 1959-66*), 1967, *In*, 1983, mais conhecido como ensaísta, notável cronista e investigador, e o malogrado **Nuno Guimarães** (n. 1923 — f. 1973), em cujo mundo imaginário a poesia surge como emanação da terra,

Corpo Agrário, 1970, (e se interroga com jogos verbais sobre os seus limites: *Os Campos Visuais*, 1973, e, finalmente reunidas, *Poesias Completas*, 1995).

A mais diversificada evolução de poesia pós-surrealista, em que, pelo tempo da guerra colonial, de algum modo aflora uma crítica político-social, é a do grupo predominantemente universitário de *Poesia 61*. De facto, numa *Antologia de Poesia Universitária* de 1964 já a maior parte dos seus elementos se integrava, com outros jovens, numa tendência de crítica político-social, entretanto amadurecida entre a poesia estudantil. No meio do grupo lisboeta distinguiram-se, pela extensão e qualidade da obra reunida em volumes individuais, os autores que referiremos no parágrafo seguinte, e cujas trajectórias se diferenciam cada vez mais.

Fiama Hasse Pais Brandão (n. 1938-08-15) enveredou também, como veremos, pela dramaturgia. Logo de início, associa, em verso, a precisão seca do traço descritivo com a própria emergência do texto; a seguir, num permanente renovo conjunto de percepções e de memórias, que entretanto se inserem com mestria crescente numa espécie de espaço-tempo, com estatutos e limiares incertos, para o que é ou se sente: *(Este) Rosto*, 1969; *O Texto de João Zorro*, 1974; *Âmago*, I, 1985; antologia de oito volumes de verso e dispersos em *F de Fiama*, 1986; reunião com inéditos, *Obra Breve*, 1992; *Cantos do canto*, 1995, um dos seus volumes mais densos. **Gastão Cruz** (n. 1941: *Morte Percutiva*, 1961; *Doença*, 1963; *As Aves*, 1969, reedição 1972; *O Pianista*, 1984; *Órgão de Luzes — Poesia Reunida*, 1990; *Transe, antologia 1961-1990*, 1992) produz a mais tensa poesia, onde é frequente a modulação de temas ou simples estilemas de clássicos quinhentistas e de autores recentes, num desprendimento conscientemente letrado perante evocações vividas, referencialmente muito neutralizadas por subtis efeitos versificatórios, ou fonológicos, por homologias entre corpo e fala, pela insistência de sugestões cíclicas (dia/noite, meses, estações do ano), em que o mundo parece, ora localizado e datado, ora meramente simbólico. Publicou em 1995 a sua obra-prima, *As Pedras Negras*, cuja extrema nudez ou precisão nos sugere a amarga ironia de ser tão directo e legível. É o principal crítico do grupo (*Poesia Portuguesa Hoje*, 1973). De temperamento radicalmente diverso, **Maria Teresa Horta** (n. 1937: *Verão Coincidente*, 1963; *Poesia Completa*, 1 (1960-66), 2 (1967-82), 1983; *Os Anjos*, 1983; *Rosa Sangrenta*, 1987), tanto na sua obra de ficção (*Ambas as Mãos sobre o Corpo*, em prosa, 1970, 3.ª edição 1984), como na sua poesia dos anos 70 e 80, virá a caracterizar-se pela veemência da sua iconoclastia feminista. **Luísa Neto Jorge** (n. 1939-05-10 — f. 1989-02-23: *Noite Vertebrada*, 1960; *Terra Imóvel*, 1964; *O Tempo a Seu Tempo*, 1966; *Dezanove Recantos*, 1969; *Os Sítios Sitiados*, recolha, 1973; *A Lume*, edição póstuma, com fac-símile de fragmentos, 1989; *Poesia*, 1994) reduz a uma desolada ou desespe-

rada e, no entanto, fria lapidaridade as pulsões da mais feroz agressividade anti--senso comum, libertada pela aleatória apreensão pós-surrealista, com evidências surpreendentemente certeiras; o seu agudo senso de temporalidade ou transitoriedade assimila cada objecto ou acontecimento ao sítio único, logo depois insensibilizado, daquilo que em geral se concebe como sendo as suas coordenadas espácio-temporais.

Não omitiremos ainda a densidade epigramática de **Jaime Salazar Sampaio** (n. 1925: *Em Rodagem*, 1949; *O Silêncio de um Homem*, 1960), também, como veremos, dramaturgo e autor de textos entre narrativos, aforísticos e líricos, de qualquer modo contendo excelentes flagrantes do absurdo quotidiano (*Ramal de Sintra*, 1960; *O Viajante Imóvel*, 1979); e a lírica fluvialmente rítmica e correntia de **Liberto Cruz** (n. 1935), centrada sobre o próprio acto de poetar (*Névoa ou Sintaxe*, 1959, *Itinerário*, 1962) — autor também de um aforístico diário da guerra colonial, *Jornal de Campanha*, 1986, e de um desencantado conjunto de sonetilhos de regresso à pátria e de resignação, *Caderno de encargos*, 1994.

Aquilo a que poderíamos chamar a geração contemporânea da guerra colonial e dos movimentos académicos dos anos 60 tem como principal representação ensaística **Eduardo Prado Coelho** (n. 1944), que se distinguiu primeiro na exposição do estruturalismo (anti)antropológico desse decénio e, a partir de então, tem, sempre actualizadamente, acompanhado a teorização e crítica que atravessa a semiologia de informação lacaniana-althusseriana, o pós-estruturalismo de R. Barthes, M. Foucault e S. Deleuze, e rumos de afinidade pós-modernista; dada a sua presença na bibliografia destes últimos capítulos, mencionaremos apenas o seu volume de maior fôlego, que é fundamental em questões de teoria da literatura, *Os Universos da Crítica*, 1982, e ainda *Tudo o que não escrevi, I* — 1992, *II* — 1994, um diário informado, crítico e muito sensível.

Anos 70-90

Partilhada pela generalidade dos novos poetas cujo perfil já se definiu nos anos de 70 há a aguda percepção de que aquilo que importa não preexiste aos significantes verbais, mas se impõe a um trabalho intersubjectivo de perseguir objectos (entre sociais e individuais) do desejo, em lances do próprio mester poético que é impossível prever, que não se legam em aprendizagem e cujos resultados nunca de todo coincidem (quando ou se é que coincidem) com a respectiva intenção inicial, ou com as respectivas e múltiplas leituras. Raramente em tão poucos anos se assistiu a um tão considerável conjunto de revelações,

muito diversas entre si em temperamento e em técnica, mas assentando num mesmo radical questionamento, que abala a anterior convicção de comunicabilidade humana através de meros actos de linguagem, e refuta a teoria do signo linguístico de F. Saussure, a qual distinguia o aspecto significante do aspecto significado, e portanto não encarava a fala (e a história social) humana como cadeia sem fim nem princípio de significados-significantes, a emergir num trabalho comum e sem balizas. Os principais entrecruzamentos a que nos anos 70-90 assistimos, por vezes dentro da mesma breve trajectória individual, são, talvez, os que decorrem entre uma intertextualidade ostensiva e o gosto da circunstância mais flagrante; entre a translação metafísica e a imagem imediatamente óbvia; entre a elipse e formas novas (ou reassumidas) de discursividade; entre uma estética de pura negação à Adorno e um humor crítico datável.

Entre as mais consistentes obras vindas dos anos 70, destaca-se a de **Manuel António Pina** (n. 1943) que em 1992 coligiu todo o seu currículo poético em *Algo Parecido com Isto, Da Mesma Substância — 1974-1992*, a que acrescem em 1994 a colectânea de crónicas *O Anacronista* e o volume *Cuidados Intensivos*. É também autor de uma significativa literatura infantil. Por volta de 1984, desde *Nenhum Sítio*, encontrou definido o seu perfil de poeta, e a importante obra anterior é remetida para dois pseudónimos. Em todo o caso, encontram-se já anteriormente alguns dos seus motivos condutores: certos felizes achados surrealistas, como lugares-comuns ressaltados por contraste; «a casa e a cama», a gralhada das filhas no quarto ao lado, «isto» («e isto não pode ser dito nem fica calado»), notas originais da identidade/inindentidade com a própria infância (o «fui outrora agora» de Pessoa). Atribuídas a pseudónimos (o surrealista C. da Silva, o tautológico Slim da Silva) as versões surrealistas e esotéricas — esta poesia torna ainda mais comunicável a bipolaridade entre o estar *fora* e *dentro* do *rosto* que se sonha desde a infância, entre a (talvez) vivência (talvez) reminiscência de um jardim sob a chuva, «pétala de um ramo húmido, escuro». Em *Farwell happy fields*, título miltoniano, 1992, há toda uma vida caseira, conjugal, com os livros, que sentimos estremecer por morte do autor; em *Cuidados Intensivos*, 1994, a «coisa imensa» (R. Brandão) entra-nos irónica e inexoravelmente pela pele, nas noites do quarto de enfermaria e em toda a imaginaria local, bem como no sentido de irrealidade do final caminho de casa, com as coisas já um pouco mais envelhecidas.

António Osório (n. 1933) recupera, dignificada, uma transparência tradicional, em referência aos gestos ancestrais do amor, à infância rural, aos familiares falecidos, às suas raízes italianas, e cuja modernidade reside numa simples e segura mestria (*Raiz Afectuosa*, 1972, reed. rev. 1984; *O Lugar do Amor*, 1981; *Adão e Eva e os Mais*, 1983; *Aforismos Mágicos*, 1985; *Ofício dos*

Touros, 1991; *Antologia Poética*, 1994). **José Augusto Seabra** (n. 1937-02--24), também ensaísta, na destruição dos campos semânticos tradicionais da poesia, segue uma estratégia baseada em negações não dialécticas, ou disjunções irresolúveis, interrogações por vezes não marcadas, rasura de nexos lógicos previsíveis e aproximações desconcertantes do tipo da paronímia ou do anagrama. Seabra fora, em *A Vida Toda*, 1961, um dos mais sensíveis poetas da resistência política vivida nas vicissitudes da sua dialéctica psíquica: tristeza--alegria, desespero-esperança, medo-audácia. Em *Os Sinais e a Origem*, 1967, a tónica deslocara-se para a ânsia de inteireza íntima e sua frustração no «quase»; mas já em *Tempo Táctil*, 1972, apontava o tema heideggeriano do nada, ou morte, ou silêncio, no âmago do ritmo e do ser, que subjaz à noção de desmemória, isto é, à suspeita ontológica lançada sobre todo o conscientemente vivido, mesmo como memória: *Fragmentos do Delírio*, 1990.

Além desta orientação teorética, e do uso variamente qualificado de técnicas de tradição surrealista, outro fenómeno caracteriza a poesia portuguesa actual de público formalmente exigente: uma extensa informação cultural que transborda da predominante origem ou transmissão francesa de até à guerra de 1939--45 e que, de vários modos, propicia a tendência caracteristicamente pós-modernista para a paráfrase, a citação, o amálgama de referências literárias, artísticas, doutrinais, de viagens e de experiência própria, tudo expresso de modo mais ou menos ambíguo ou refractado. Caso típico do poeta de larga informação cultural activa é **Vasco Graça Moura** (n. 1942-01-03). Desde os seus primeiros livros avulta, além das conhecidas estratégias pós-surrealistas, uma fusão transgressiva de múltiplos códigos comunicativos, que vão das gírias à fraseologia de diversos registos de fala corrente, a inserções de variada terminologia técnico-científica, incluindo distorções paronímicas, etimológicas e morfológicas, junções poliglóticas, etc., produzindo uma larga paleta de humor. Em *O Mês de Dezembro e outros poemas*, 1977, e nos poemas depois incluídos em *Instrumentos para a Melancolia*, 1980, a politonalidade humoral restringe--se a favor de uma espécie de neoclassicismo, num campo de paráfrases reinterpretativas ou parodísticas de clássicos (greco-romanas, (pré-)renascentistas ou outros e de idiomas diversos), conjugando toda a vasta combinatória da sintaxe poética hoje admissível com uma difícil disciplina de estruturas ou diapasões antigos, como o soneto, a oitava, a sextina e a elegia, e *tópoi*, ou motivos, que tanto podem ser helénicos como trecentistas ou seiscentistas, hoelderlinianos como rilkianos, etc. Na assunção de tão informada e explícita intertextualidade há uma larga margem de exercício lúdico e até erudito, mas dela emerge uma cada vez mais sensível e gratificante emoção, ligada a efemérides e experiências actuais. *Nó-Cego, o regresso*, 1982, contém uma remeditação emotiva do

neoplatonismo renascentista. Livros de versos, como *A Sombra das Figuras*, 1985, acentuam a virtuosidade com que percorre uma gama humoral e referencial excepcionalmente larga. Muito naturalmente, Vasco Graça Moura é um excelente tradutor de poetas tão diversos como Dante, Shakespeare, Rilke, Enzensberger e Gottfried Benn, e um muito perceptivo ensaísta sobre textos literários e sobre obras de arte plástica. É ainda autor de três romances, *Quatro Últimas Canções*, 1987, que pela dramaticidade dos (des)encontros de amor, pelas impressões e meditações musicais e por uma certa genealogia transmontana de sabor camiliano se prende de perto com várias suas poesias; e *Naufrágio de Sepúlveda*, 1988, espécie de *divertimento* inspirado pelo célebre naufrágio (fundido com outras tragédias), reenquadrando alguns dos seus traços e personagens no Portugal contemporâneo e na própria vida pública do autor; e *Partida de Sofonisba às seis e doze da manhã*, com relances da vida cosmopolita e alguns tipos humanos bem colhidos nos modismos da fala. Os dois últimos vols. de versos, *O concerto campestre*, 1993, e *Sonetos Familiares*, 1994, colhem, com numerosas e oportunas citações, relances de uma vida burguesa actual, mini-referências certeiras, feições do seu quotidiano. Traduziu competentemente a *Divina Comédia* de Dante, 1995.

A poética de uma intertextualidade pós-modernamente bem à vista procede em **Mário Cláudio** (Rui Manuel Barbot Costa, n. 1941) de um modo menos meditativo e bem mais directamente sobre as analogias de um imaginário que associa uma infância ou adolescência claramente rural ou (provincianamente) citadina portuguesa com um vasto leque de leituras (literárias e outras), viagens, evocações plásticas ou rítmicas, em textos que são, por isso, de composição poética mesmo quando não versificadas (*Estâncias*, 1980; *Um Verão Assim*, 1974, 3.ª edição revista 1988; *Terra Sigilata*, 1982). O gosto da digressão livre sobre motivos culturais ou múltiplas vivências mantém-se nas suas quase-biografias de um pintor, de uma célebre violoncelista e de uma ceramista artesanal: *Amadeo*, 1984, 4.ª edição 1986; *Guilhermina*, 1986, reedição 1987; *Rosa*, 1988, reedição 1989, reunidos em *Trilogia* da mão, 1993; e nos monólogos de inspiração entre evangélica e pictórica de *Fuga para o Egipto*, 1987. Em 1990 publicou *A Quinta das Virtudes*, que é como que um painel de três gerações de uma família entre aristocrática e burguesa portuense dos sécs. XVIII e XIX, apontando para uma estética sem quaisquer pretensões continuístas ou homogeneizadoras, e onde a própria Casa ou Quinta se apaga num amálgama de vívidas evocações domésticas, rurais, históricas ou populares tripeiras. Em 1992 saiu *Tocata para dois clarins*, que reconstitui a época do Porto de à volta de 1940; e em 1993 reúne um conjunto de contos de localização diversa, que tenta captar, *Itinerários*; *As Batalhas do Caia*, r. de tema queirosiano, 1995.

Nuno Júdice (n. 1949: *A Noção de Poema*, 1972; *Lira de Líquen*, 1986; *A Condescendência de Ser*, 1988); *Enumeração de Sombras*, 1989; *Obra Poética (1972-1982)*, 1991, *Meditação sobre ruínas*, 1995, parte da meditação sobre o próprio acto poético como aniquilador de certezas quotidianas ou herdadas e tende para um visionarismo, rítmica e imagisticamente insinuante, em que a morte e vida, «eu» e outrem, «nós» e as coisas (e toda a «fingida memória do poeta») se abrem às inesgotáveis virtualidades de uma «vida alterna», indistintamente actual, revivida ou pressagiada; no último livro acerca-se da linguagem mais corrente, numa visão desalentada, que ora se escapa pelo visionário, ora por algumas coisas ligadas à vida rural infantil. **João Miguel Fernandes Jorge** (n. 1943) tem uma já extensa obra, cerca de uma trintena de títulos, tão aliciante como evasiva, num ritmo de verso, entoação e imagens extremamente fluidos, com a constante surpresa de referências pessoais ou culturais, onde se justapõem títulos e traços históricos, alusões sibilinas de diverso sabor epocal, farrapos de fala viva; por vezes parece que esta *música concreta* verbalizada dá lugar à simples *imagem* flagrante, embora desgarrada, que tenderia por isso a eclipsar a metáfora, ou seja, tenderia à translação universal do significante; noutros momentos, com a rasura do sujeito, o senso de precariedade atinge a sua mais sóbria aridez (*Sob Sobre Voz*, 1971; *Crónica*, 1977; *Poemas Escolhidos*, 1982; *Tronos e Dominações*, 1985; *Obra Poética*, quatro volumes em 1991). Os últimos livros, *Pelo fim da tarde*, 1989, e o *Barco vazio*, 1994, mantêm a qualidade poética, com acentuado carácter directo das alusões a contactos poucos duradoiros. É também numa alusiva (e ilusiva) poética da intertextualidade ostensiva, e da ubiquidade dos lugares e tempos, que **António Franco Alexandre** (n. 1944) se instala em *Sem Palavras nem Coisas*, 1974, *Objectos Principais*, 1979; mas em *Visitação* e *A Pequena Face*, ambos de 1983, *As Moradas, 1 e 2*, 1987, a carga de referências, ou co-referências, reais ou fictícias, quase se reduz a um entredizer nascido por aproximação evocativa de palavras ou dizeres selectivamente pobres («vou dizer o que sei como quem mente»), onde, tirante certos ciclos vitais ou sazonais, rastros de viagem ou encontro, tudo parece tender para qualquer fugaz e *pequeno* pré-sentido, ou pré-percepção, no mero sopro de uma boca ainda inarticulada, e quedar-se num *quase* ou *como se*. Este requinte de subasserção, numa espécie de teologia negativa do dizer poético, subtiliza a negatividade ainda raciocinante de Pessoa e pode considerar-se o melhor conseguimento, até hoje, de certa deriva classificável pós-modernista em português. *Oásis*, 1992, é algo como uma divagante canção camoniana, ou um passeio (mais cosmopolita) de Cesário.

Tematicamente mais restritas, mas excepcionalmente consistentes são as peculiares intersecções com que **Luís Miguel Nava** (n. 1957 — f. 1995-05-10)

obtém um tecido poético inconsútil entre as evidências da pele, do coração ou vísceras, das estações entre-evocadas, e de uma rebentação-latejo do mar, das pedreiras, dos corpos e de uma página que também é pele e memória: *A Inércia da Deserção*, 1981; *A Poemas*, 1987, reunião dos poemas anteriores; *Vulcão*, 1994, que potencia as imagens antes dominantes numa hipérbole em que se pressente o seu horrível assassinato.

O mais importante crítico da poesia consagrada nos anos 70-90 (*Os Dois Crepúsculos*, 1981; *Um Pouco de Morte*, 1989), **Joaquim Manuel Magalhães** (n. 1945), é, desde 1974, autor ou co-autor de cerca de uma quinzena de obras de poesia que ele próprio exigentemente reuniu e que, de momento, se contêm em *Alguns Livros Reunidos*, 1987, *Os Dias, Pequenos Charcos*, 1981, e *Segredos, Sebes, Aluviões*, também de 1981 mas com reedição refundida de 1985, *Uma Luz com um Toldo Vermelho*, 1990. A orientação que nele prevalece contrasta com poetas do seu grupo de idade e colaboração por um realismo flagrante, a certo nível, de percepções urbanas, suburbanas ou de à beira-mar, e que em pormenores evocativos de certa experiência rural nortenha vai até à minúcia de um léxico regional. Este realismo fragmentário de J. M. Magalhães surpreende pela elipse, pelo microrrigor referencial nas suas relações de complexa ou conflitual coincidência, ou de focagem-desfocagem com o motivo mais plausivelmente condutor: o de breves, precários encontros-desencontros eróticos. É sensível o contraste entre a agressividade quase feroz com que estigmatiza circunstâncias mais ou menos citadinas de degradação (e o ridículo de notoriedades poéticas ou literárias) e a densa bucólica, mais ou menos erotizada e em geral erguida sobre incidências de memória infantil, que fazem de *Segredos, Sebes, Aluviões* um dos melhores livros da poesia actual. Em a *Poesia levada pelo vento*, 1992, a extraordinária minúcia da percepção verbalizada faz ressaltar as frustrações recalcadas. Livro de viagem e estadia açoriana, simples e minucioso como os romances: *Do Corvo a Santa Maria*, 1993.

O balanço das trajectórias poéticas individuais iniciadas nos anos 70 é empreendido por um poeta mais novo, **Fernando Pinto do Amaral** (n. 1960), nos ensaios reunidos em *O Mosaico Fluido*, 1991, e também autor de *Acédia*, 1990, conjunto de poemetos de concepção muito informada mas legivelmente elegíacos, em que as breves referências objectivas se recortam numa atmosfera de perda, ausência, mito, sem-razão, negatividade. *A Escada de Jacob*, 1993, mantém, mais apuradas, as tendências anteriores.

Certo realismo rural nortenho ocorre também em **António Manuel Pires Cabral** (n. 1941), aliás autor de breves contos rurais (*O Diabo veio ao Enterro*, 1985, reed. rev. 1993, *Memórias de Caça*, 1987; *Sancirilo*, 1984, e de um romance, *Crónica da Casa Ardida*, 1992), que em *Algures a Nordeste*, 1974, *Solo Arável*,

1976, assinala também um bem logrado regresso das *palavras* às *imagens* do campo transmontano, do corpo, do amor e da fala, mas como actos comunitários, enquanto que em *Trirreme*, 1979, o foco da atenção parece tornar-se mais acentuadamente verbal e de ácida alusão intertextual, tendência actualmente mais típica.

A apreensão precisa, como fotografia-arte, de cenas de miséria rural ou marítima, alterna com um largo fôlego de transfigurada experiência erótica, em duas colectâneas de **Al Berto** (ou Alberto Pidwell Tavares, editor): *Trabalhos do Olhar*, 1982, e *Salsugem*, 1984; *O Medo*, obra reunida (1974-1986), 1987, e com reedição aumentada em 1991, onde figuram textos anteriores com um estendal mais caudaloso de atitudes transgressivas.

Alberto Pimenta (n. 1937) é um dos mais originais e extravagantes poetas que se revelaram nos anos de 70. Além de uma experiência provocativa, *Homo Sapiens*, 1977, a de se expor no Jardim Zoológico numa jaula do sector dos símios, de um libreto para uma acção poética encenado em 1979, *Heterofonia*, e de um volume de teoria estética (e antiteoria poética), *O Silêncio dos Poetas*, 1978, publicou um conjunto de obras que constituem um repto eficaz a todas as convenções de seriedade comunicativa, recorrendo a efeitos de distribuição gráfica, de paronomásia, de paródia, de transgressão caligráfica ou ortográfica, de absurdez narrativa ou retórica, de dessacralização radical, de irritante repetição frásica e de insistência nas mais desagradáveis ou inconfessáveis pequenas experiências ou situações do quotidiano (*O Labirintodonte*, *Os Entes e os Contraentes*, ambos de 1970; *Corpos Estranhos*, 1973; *Bestiário Lusitano*, o seu melhor volume, 1980; e *Read and Mad*, 1984, onde opera excelentes efeitos de montagem e paráfrase sobre textos de Camões e Pessoa). Posteriormente, em outros volumes e peças radiofónicas acentua a sua agressividade iconoclasta. *Obra quase Completa*, 1990 (com inéditos; *A Divina Multi(co)média*, 1991); *IV de Ouros*, 1992; *Santa Copla Carnal*, 1993.

Na obra já extensa de **Isabel de Sá** (n. 1951) distinguem-se duas fases: de *Esquizofrenia*, 1979, *O Festim das Serpentes Novas*, 1982, a *Nervura*, 1984, ressaltam aproximações surpreendentemente imprevistas entre imagens que têm muito que ver com certo feiticismo perverso por fragmentos corpóreos, certa atracção-e-repulsa apavorada ou raivosa por uma infância libidinalmente influenciada e angustiosa, ou com o encontro da iniciação erótica adolescente; a segunda fase (*Em nome do Corpo*, 1986; *Escrevo para Desistir*, 1988; *O Avesso do Rosto*, 1991; *O Duplo Dividido*, 1993) é muito feita de uma reflexão já quase descritiva ou narrativa, muito menos densamente metafórica e, de início, algo prosaica, em que assoma a conscientificação verbalizada dessas mesmas obsessões e do paradoxo da vida (ou morte) à parte, que é o próprio poema.

Apetrechado com o saber e o saber-fazer discursivo de uma extensa e precisa informação de literaturas antigas e modernas, e assentando, em especial, de início, num género clássico (a lamentação ou meditação atribuída a uma personagem histórica ou lendarizada), **Paulo Teixeira** (n. 1962) abeira-se da sensibilidade pós-moderna pela copresentificação, ou disponibilidade, das mais diversas memórias reais ou virtuais de leituras, viagens, experiências vividas supostas ou recriadas por uma proteica evocação verbal, com remates em geral elegíacos (*As Imaginações da Verdade*, 1985; *Epos*, 1987; *Conhecimento do Apocalipse*, 1988; *A Região Brilhante*, 1988; *Inventário e Despedida*, título muito significativo, 1991; e *Arte da Memória*, 1992. *O Rapto da Europa*, 1993; *Patmos*, 1994, nome significativo do lugar onde teria sido escrito o Apocalipse canónico). Pelo seu interesse contrastivo (entre outro) assinalem-se ainda **João Camilo** (n. 1943), que consegue conferir vibração poética a textos de aparente vivência comum (*Para a Desconhecida*, 1983; *Na Pista entre as Linhas*, 1982; *A Mala dos Marx Brothers*, 1988; *A Mais Nobre das Artes*, 1991), e **José Agostinho Baptista**, cuja poesia se situa para além da inteligibilidade proposicional, perseguindo conotações ideoverbais muito díspares, mas algo cíclicas (*O Último Romântico*, 1981; *Morrer no Sul*, 1983; *O Centro do Universo*, 1989; *Paixões e Cinzas*, 1992). **Rosa Alice Branco** (n. 1950), especializada nas ciências da percepção sensível (*O que falta ao mundo para ser quadro*, 1993), produziu um bom currículo de poesia; além de volumes como *Animais da Terra*, 1988, *Monadologia Breve*, 1991, em que se sentem as preocupações filosóficas tutelares, notabilizou-se em *A mão feliz*, 1994, que joga com os paradigmas da *díxis* numa original visão do mundo. **Isabel Cristina Pires** publicou, entre outros volumes de poesia e ficção científica, *A Rosa do Olhar*, 1993, e *À Porta de Nárnia*, 1995, que contêm um humor original, com o desenho firme das circunstâncias e guinadas inesperadas de uma imaginação com que se não estava a contar.

Numa época de tão desencantadas perspectivas, não surpreendem certos regressos reactivos. É o caso de **Luís Filipe de Castro Mendes**, autor, entre outros, de livros como *Viagem de Inverno*, 1993, que em sonetos de várias estruturas, numa sextina e em estrofes e versos regulares de gosto clássico, e com a retórica do Renascimento consegue dar conta inteligível e viva das misérias, e dos recursos que nos restam, incluindo o simples e variado uso da paráfrase. Mais extraordinária fidelidade é a de **Orlando Neves**, que em 1995 reuniu em *Poesia* catorze volumes de composições posteriores a 1985; a sua temática retoma velhos mitos bíblicos e sobretudo helénicos, numa esforçada expansão metafórica, cuja teoria (irredutível à paráfrase) se condensa num *Órganon para decifração da poesia*, 1983, reed. 1994.

Bibliografia

Segunda metade do século — Poesia

Antologias:

- A fonte mais importante de informação é o volume-álbum de autoria diversa *Um Século de Poesia*, ed. especial de «A Phala», Assírio e Alvim, 1989 (com uma síntese diacrónica de Ó Lopes). *Líricas Portuguesas*, 3.ª série, seleccion., pref. e notas de Jorge de Sena, reed ed. Alfa, 2 vols., 1983-84; 4.ª série, selec., pref. e notas de A. Ramos Rosa, Portugália, 1969.
- *Antologia da Novíssima Poesia Portuguesa*, Maria Alberta Menéres e E M de Melo e Castro, Lisboa, 1956, 4.ª ed rev e aum. sob o título de *Antologia da Poesia Portuguesa — 1940-1977*, em 2 vols., 1979.
- Cautela, Afonso/Ferreira, Serafim: *Poesia Portuguesa do Pós-Guerra (1945-1976)*.
- Gonçalves, Egito/Valente, Manuel Alberto *Poesia 70*; Egito Gonçalves e Fiama Hasse Pais Brandão: *Poesia 71*, Porto
- Marques, J. A./Castro, E. M de Melo: *Antologia da Poesia Concreta*, Assírio e Alvim, 1973.
- *20 Anos de Poesia Portuguesa (1959-1976)*, org., pref e notas de Pedro Tamen, Moraes, Lisboa, 1977.
- I -*Antologia da Poesia Contemporânea*, por Ângela Rodrigues, 1989.

Estudos gerais:

- Mourão-Ferreira, David: *Depoimento sobre a Poesia da Geração de 50*, em *Gazeta Literária*, 2.ª série, n.º 12, Junho de 1960; *Ócios do meu ofício*, Guimarães ed., 1988
- Nava, Luís Miguel: *Antologia da Poesia Portuguesa 1960-1990*, ed. bibliog. (port.-castel.) Caminho, 1991.
- Supl. «Cultura e Arte» *de O Comércio do Porto* de 1960-11-08, sobre a poesia de 1950 a 1960
- Belchior, Maria de Lourdes. artigos sobre *Poesia Portuguesa Contemporânea: a Geração de 40*, in «Brotéria», vol. 76, n.º 6, e vol. 77, n.º 1, 1963
- Castro, E. M. de Melo e: *Quatro Caminhos na Moderna Poesia Portuguesa Feminina*, in *Bandarra*, 2.ª série, n.º 3, 1961, *O Próprio Poético*, São Paulo, 1973, *Dialéctica das Vanguardas*, 1976, *In--novar*, ed Plátano, 1977, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Séc XX*, «Biblioteca Breve», *Projecto Poesia*, IN-CM, 1984, e *Literatura Portuguesa de Invenção*, Difel, São Paulo, 1984
- Coelho, Eduardo Prado: *O Reino Flutuante* e *A Palavra sobre a Palavra*, ambos de 1972; *A Letra Litoral*, 1979; *A Noite do Mundo*, IN-CM, 1989, especialmente a síntese das pp. 113-122.
- Cruz, Gastão: *A Poesia Portuguesa Hoje*, Plátano, 1973
- Guimarães, Fernando: *Um Novo Caminho na Poesia Portuguesa Contemporânea*, in «Colóquio/Letras», 16, Nov. 1973, *A Poesia Contemporânea Portuguesa* e o *Fim da Modernidade*, Caminho, 1989; *Os problemas da Modernidade*, Presença, 1994; *Conhecimento e Poesia*, Oficina Musical, Porto, 1992.
- Marinho, M. de Fátima. *O surrealismo em Portugal*, IN-CM, 1987; *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX*, Caminho, 1989; *Poesia Portuguesa 1960-1990*, sep. da rev. «Iberomania», n.º 3, Tubinger, 1991, pp. 41-51.

- Garcia, José Martins. *Linguagem e Criação*, 1973.
- Lourenço, Eduardo: *Tempo e Poesia*, Porto, INOR, 1974; *O Canto do Signo Existência e Literatura* (1957-1993), Presença, 1994
- Viana, António Manuel Couto· *Coração Arquivista (Memórias e Encontros)*, 1977.
- Saraiva, Arnaldo: *A Vanguarda e a Vanguarda em Portugal*, Porto, 1972, *Literatura Marginalizada*, 1975, e prefácio às *Canções de Sérgio Godinho*, 1977
- Moura, José Barata: *Estética da Canção Política*, 1977.
- Letria, José Jorge· *A Canção Política em Portugal*, Porto, 1978
- Lepecki, Maria Lúcia: *Meridianos do texto*, Assírio e Alvim, 1979
- Júdice, Nuno: *O Processo Poético*, IN-CM, 1992.
- Hatherly, Ana *Situação da Vanguarda Literária em Portugal*, in «Colóquio/Letras», 45, 1978, pp. 57-61; artigo incluso em *Loreto 13*, n.º 2, Abril 1978, revista da Ass. Portuguesa de Escritores, e *O Espaço Crítico — do simbolismo à vanguarda*, Editorial Caminho, 1979.
- Rosa, António Ramos: *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, I e II, 1979; *Incisões Oblíquas*, 1987, *A Parede Azul*, Caminho, 1991
- Magalhães, Joaquim Manuel: *Os Dois Crepúsculos — Sobre a Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, *A Regra do Jogo*, 1981, e *Um Pouco de Morte*, Lisboa, 1989.
- Aurélio, Diogo Pires: *O Próprio Dizer*, Lisboa, 1984; *Os Homens e os Livros — Séculos XIX e XX*, Verbo, 1980; *Poemografias, Perspectivas de Poesia Visual Portuguesa*, Ulmeiro, 1985
- Silveira, Jorge Fernandes da: *Poesia 61*, IN-CM, 1985 (contém análises de texto e ampla bibliografia).
- Lopes, Óscar: *Os Sinais e os Sentidos*, Caminho, 1986, *A Busca de Sentido — Questões da Literatura Portuguesa*, Caminho, 1995.
- Martins, Manuel Frias: *Sombras e Transparências da Literatura*, IN-CM, 1983, e *10 Anos de Poesia em Portugal* (1974-84), Caminho, 1986
- Lisboa, Eugénio *As Vinte e Cinco Notas do Texto*, IN-CM, 1987.
- Moura, Vasco Graça: *Várias Vozes*, Presença, 1987.
- Amaral, Fernando Pinto do: *Mosaico Fluido — Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*, Assírio e Alvim, 1991 (contém bibliografia de artigos e estudos dedicados a cada poeta); *Na Órbita de Saturno*, Hiena, 1992.
- Martinho, Fernando J B. *As tendências dominantes da Poesia Portuguesa da década de 50*, 1991.
- Morão, Paula. Viagens na *Terra das Palavras*, Cosmo, 1993.
- Diogo, Américo A. Lindeza: *Modernismo, Pós-modernismo, Anacronismos*, Cosmos, 1993
- Pereira, José Carlos Pereira: *História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Fim-do-Século ao Modernismo]*, Verbo, 1995. (Saído já depois de concluída a nossa parte respectiva. Edição com excertos de textos, bibliografia e outra larga informação.)

Mais importantes publicações colectivas de poesia:

- *Contravento*, 2 números, 1968, dir. de F Pinto Ribeiro, *Grifo*, Lisboa, 1970; *Textos de Poesia* (*Outubro*, 1971; *Fevereiro*, 1972; *Novembro*, 1972), org. de Gastão Cruz e Casimiro de Brito; *Movimento*, dir. A. J. Vieira de Freitas, Funchal, 1973; *& Etc.*, 25 n.os, 1973-1974; *Nova, Magazine de Poesia e Desenho*, Inverno de 1975/76, e Outono de 1976, org. de A. Paulouro, António Sena e Herberto Hélder; *Lugar Comum*, Braga, 4 números, 1976-78; *Exercícios de Dizer*, 3 vols. colectivos, 1977-81-82, entre outros individuais, Porto. Principais séries posteriores de publicações individuais ou colectivas: *Arco-Íris*, I a V, Porto e Lisboa, 1977-78; *O Oiro do Dia*, publicações em 1971-81.

Inova, Porto; *Cadernos para o Degelo*, de poetas transmontanos, 2 números, 1977-78; *Quebra-Noz*, n.º 1, Porto, 1978; *Viola Delta*, 19 vols., 1978-94; *Fenda*, 5 vols., 1979-83, Coimbra, com reed. corr. em 1981 do 1.º vol. e uma série editorial; *Sílex*, 5 vols., 1980, Lisboa; *Frenesi*, 1980-81; *Figuras*, 10, 1980-1993, Porto; *As Coisas Mínimas*, Porto, 1982; *Os Poetas do Café*, Porto, 1981; *Palavras*, Porto, 1984, *Arca*, Lisboa, 1984; *E além*, 1989; *Aquilo*, 1987, *Sião*, Lisboa, 1987, *Palavras*, Lisboa, 1988. *Crisol*, 1983, *Serpente*, 1983, *As Escadas não têm Degraus*, 5 números 1989-91, *Amor, Luxúria e Morte*, Porto, 1987, *Orpheu 4*, Porto, 1988 Antologia. *20 Anos de Poesia Portuguesa (1958-76)*, org pref. e notas de Pedro Tamen, col Círculo de Poesia, 1977. O n.º de *Meu*, Cuenca, 1991, contém um sumário histórico e uma minuciosa analogia do surrealismo português por Perfecto, E. Cuadrado, e é acompanhado por trad. de António Maria Lisboa no Juan Carlos Valera.

- Estudos sintéticos: *Trent'anni di revisti portoghesi: 1960-90*, L. Stegagno Picchio, e *Im forma di rivista*, Clara Rocha, Roma Edizione, 1991.
- Entre as editoras ou as séries editoriais mais recentes de poesia, mencionemos: *Plural* (IN-CM, desde 1982), *& Etc*, Lisboa, iniciada a partir da revista homónima, 25 números, 1973-74, *Quetzal*, *Caminho da Poesia*, Presença, *A Regra do Jogo*, Assírio e Alvim, *Vega e Centelha*, Lisboa, Limiar, *Os Olhos e a Memória*, *Gota de Água*, *Babel*, 1986, Afrontamento, Porto.
- Entre as revistas posteriores ao 25 de Abril que contêm poesia ou ensaios sobre poética, além das atrás citadas, mencionemos: *Critério*, 8 números, Lisboa, 1975-76; *Raiz e Utopia*, Lisboa, 1977, *Cadernos de Literatura*, Coimbra, desde 1978; *Loreto 13*, 7 números, Lisboa, 1973, *Sema*, 4 números, Lisboa, 1978-82; *Nova Renascença*, Porto, 56 números, 1988-95, *As Palavras da Tribo*, Lisboa, 1985, *Contexto*, Lisboa, 1987; *Hífen*, Porto, 9 números, 1987 a 1995, *Limiar*, três números até 1994, *Ponto*, 1992, *Black Sun Editores*. Assinale-se ainda a iniciativa de um *Anuário de Poesia* de autores inéditos, já com 4 vols., 1984-85-86-87, e uma revista bilíngue luso-castelhana, «Espacio/Espaço», Badajoz, com 6/7 n.ºˢ, 1988/89 a 1991

Capítulo VIII

Segunda Metade do Século na Novelística

A segunda metade do século caracteriza-se pela consagração de autores em que de diversos modos se inflecte a anterior tendência dominante do realismo social. Pelo seu significado, salientemos desde já a evolução e tardio reconhecimento público de **Vergílio Ferreira**, a partir de *Aparição*, 1959, 19.ª edição 1992, seguida de *Cântico Final*, 1960, 7.ª edição revista 1986, *Apelo da Noite*, 1963, 3.ª ed. 1992, e *Estrela Polar*, 1962, 4.ª ed. 1993, que insistem numa preocupação teorética e em certo «maneirismo» estilístico que vinham a acentuar-se desde 1949, e cuja concepção dominante se avizinha do existencialismo, pela ênfase posta nos instantes-limite de alarmante redescoberta da morte. Obras posteriores: *Alegria Breve*, 1965, 6.ª ed. 1993, o mais inovador romance da última tendência, meditativo mas de óbvia implantação serrana e com novas audácias de escrita; o seu tema central (meditação perante o silêncio da origem e da morte) ressurge, mais prolixamente, em *Nítido Nulo*, romance, 1971, 3.ª ed. 1992; *Apenas Homens*, conto, 1973, *Rápida a Sombra*, um dos seus mais densos livros, onde vibra o pânico do envelhecer, 1974, 3.ª ed. 1992, tema que retoma, ainda com mais certeira contensão, num dos seus melhores romances, *Para Sempre*, 1983, 8.ª edição. *Até ao Fim*, Grande Prémio do Romance 1987, 5.ª edição 1992, agudiza o seu tema obsessivo da relação pai/filho, ligado à interrogação sobre o sentido da vida e da própria ficção. De 1979 é o r. *Signo Sinal*, reed. 1990; *Em Nome da Terra* é um impressionante romance sobre a degradação corpórea de um homem num lar de idosos, com reafirmação heróica de uma *eternidade* inerente ao corpo e a certos relances da memória, com duas eds. em 1990. *Na Tua Face*, 1993, uma vida vivida sem aquela que o protagonista sempre amará, num mundo de facilidades. Em *Espaço do Invisível*, I, II

(reeditados em 1991), III, IV e V, 1965-76-77-81-90, reúne os seus principais ensaios; *Reunião de Contos*, 1976, 4.ª ed. 1993; *Uma Esplanada sobre o Mar*, contos e poesias, 1986. Publicou também já os volumes de *Conta-Corrente*, diário crítico, 1980-81-83-86-87, e em nova série I e II, 1993, e III, 1994.

José Cardoso Pires (n. 1925), talvez o melhor prosador narrativo actual, assimilou, de um modo que inicialmente se sentia demasiado, a arte da *short story* americana, e reagiu contra certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neo-realismo tradicional, com uma lúcida impassibilidade inspirada por Hemingway e, depois, por Roger Vailland (*Os Caminheiros*, conto, 1949; *Histórias de Amor*, conto, 1952; *O Anjo Ancorado*, novela, 1958, 8.ª edição 1986; *O Render dos Heróis*, obra de teatro épico à Brecht), acabando por conquistar o primeiro plano da ficção actual com a refundição dos seus contos em *Jogos do Azar*, 1963, 6.ª edição 1986, e o romance *O Hóspede de Job*, 1963, 8.ª edição 1991, e com um excelente romance construído por convergência de vários testemunhos que se problematizam entre si, e ao próprio romance, sobre um foco aparentemente policialesco mas, no fundo, muito significativo da aceleração do tempo num meio social rural português, *O Delfim*, 1968, 14.ª edição 1990. A sua sátira política, *Dinossauro Excelentíssimo* estava, quando saiu em 1972, ultrapassada (6.ª edição 1977), mas a colectânea de testemunhos e reflexões, *E agora, José?*, 1977, é um depoimento extraordinariamente sensibilizante acerca do fascismo, das fases posteriores à revolução democrática, e dos problemas de ética e de técnica artística no escritor português, numa exposição muito amadurecida em relação ao seu anterior livro de ensaio, *Cartilha do Marialva*, 1960, que no entanto já teve grande repercussão (7.ª edição 1989). Em 1979 foi apresentado um seu novo texto teatral, *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, edição 1980, que evoca a relação de torturador/torturado do recente passado repressivo. Com os contos de *O Burro em Pé*, 1979, e o romance também aparentemente policial de inspiração histórica *Balada da Praia dos Cães*, 1982, 15.ª edição 1990, ergue-se ao nível dos melhores narradores portugueses, aquele que melhor promove à escrita de qualidade artística os registos mais comuns e espontâneos da fala lisboeta de hoje. No romance *Alexandra Alpha*, 1987, 3.ª edição 1988, cuja introdução é fascinante, acompanhamos um grupo de frequentadores diversificados de um bar (ou de vários) através das vicissitudes lisboetas precedentes e subsequentes ao 25 de Abril. *A República dos Corvos*, 1988, reed. 1990, é um conjunto de histórias de animais estranhos ou caprichosos, místicos ou alegóricos, em que sobressai um extraordinário corvo lisboeta. Em 1994 reuniu uma série de crónicas em *A cauda do Diabo*.

Augusto Abelaira (n. 1926-03-18) soube surpreender admiravelmente as vicissitudes de graça e frustração ou debandada na sua jovem geração intelec-

tual (*A Cidade das Flores*, 1959, 8.ª edição 1984; *Os Desertores*, 1960, 4.ª edição 1978) e produziu posteriormente três romances inovadores cuja estrutura, numa espécie de contraponto e fuga de diálogo ou episódios, corresponde a uma inexplícita dialéctica dos sentimentos, dos valores, a uma acareação entre o tempo histórico e o tempo vivido (*As Boas Intenções*, 1963, 3.ª edição 1978; *Enseada Amena*, 1966, reedição 1971; *Bolor*, 1968, 5.ª edição 1986, uma crítica do casamento vulgar, que pouco a pouco se ergue a um antideterminismo radical); a que se seguiram os volumes de contos *Quatro Paredes Nuas*, 1972, *Ode (quase) Marítima*, 1978, e, nesse mesmo ano, o romance *Sem Tecto Entre Ruínas*, reedição 1982, centrados sobre as incoincidências, as reincidências moduladas, os logros e a morte íntima das relações e ideias, sobretudo as que se ligam com o amor e com a revolução. Em 1981 há duas edições de *O Triunfo da Morte*, um livertimento que, como é vulgar no autor, acaba por girar em torno da morte, em Itália (aqui, Florença). De 1982, reedição 1988, é *O Bosque Harmonioso*, ágil e céptico anti-romance histórico, e de 1985 o *Único Animal que*, reed. 1986, de cunho também satírico e contra-histórico, num aprofundamento do cepticismo histórico do autor. *Deste Modo ou Daquele*, 1990, romance de desencontro no amor, cuja narração percorre interminamente dois planos: um hipotético diário, uma incerta biografia a que ele dá ensejo, e jogo de (eventual) cabra-cega entre eles, em que o narrador acaba por participar da narração, que desmistifica o casamento legal, a ideologia de 1945, ou qualquer ordenação histórica, na linha que vem de *Bolor*.

Outras obras de carácter diversificadamente realista: *Angústia para o Jantar*, 1961 (9.ª edição 1989), de Luís de Sttau Monteiro, a que ainda nos referiremos; *O Signo da Ira*, 1961, 3.ª edição 1985, de **Orlando da Costa** (n. 1929), que, com fina sensibilidade e compreensão humanas, apreende os agudos conflitos de uma aldeia de Goa sob administração portuguesa, seguido, em 1964, de *Podem Chamar-me Eurídice...*, romance sobre o amor na clandestinidade antifascista, 3.ª edição 1985 e em 1994 por *Os Netos de Norton*, r. sobre resistentes intelectuais a quatro decénios de fascismo, e a que a peça *Sem Flores nem Coroas*, 1971, constitui natural complemento; e *Matai-vos Uns aos Outros*, de **Jorge Reis**, 1963 (6.ª edição 1995), curioso enquadramento policial de um episódio aliás vivido de luta salarial e política, obra todavia isolada, num estilo reminiscente do de Aquilino Ribeiro.

Pelos anos 50, o existencialismo, sobretudo tal como literária e doutrinariamente se exprime pela obras de J. P. Sarte e A. Camus, exerce uma larga influência sobre ficcionistas portugueses cuja carreira se iniciara sob o signo cronológico do neo-realismo, ou que então começava. Alguns temas dominantes: o senso de abandono, ou derrelicção, do Homem, expresso em termos (pelo

menos imediatamente) pessimistas, senão niilistas; a importância de certas experiências-limite (náusea radical, angústia, alarme da morte pessoal, do nada como alternativa permanente para o ser que se é), na afirmação da primazia da existência sobre a essência (humana ou natural); a inerência ao Homem da capacidade imotivada de decisão (moral ou ontológica), de liberdade, de responsabilidade, ou seja, de sempre potencial transcendência ao ser, mesmo quando a consciência finge (em «má consciência») escapar a essa liberdade. Embora já anteriormente apresentado na *Revista de Portugal*, de Vitorino Nemésio, contemporaneamente à exposição universitária de diversas das suas fontes fenomenologistas (Joaquim de Carvalho, 1892-1958; Delfim Santos, 1907-66, *Obras Completas*, três volumes, Gulbenkian, 1971-77), as teses de M. Heidegger, com maior incidência na teoria da poética (a palavra como «casa do ser», a poesia como fundadora desse mesmo ser no «horizonte» do tempo), só a partir dos anos 60 entre nós prevalecem, em geral, e se distinguem dos temas agitados pelos filósofos da existência. Esboçou-se por finais dos anos de 50 uma tendência (revistas *57*, de 1957-62, e *Espiral*, 1964-66) para assimilar certas teses existencialistas a uma «filosofia portuguesa», que José Marinho (1904-1975) fazia concentrar em Sampaio Bruno e Leonardo Coimbra, mas que Álvaro Ribeiro acabou por aproximar do aristotelismo, e que **António Quadros** (n. 1924 — f. 1993-03-23) aproxima de um legado neo-sebastianista pós-*-Orpheu*. No entanto, o mais dotado e influente ensaísta em que aflora a ontologia heideggeriana numa reflexão original sobre peculiaridades e os mitos diferenciais da história e da cultura portuguesa é **Eduardo Lourenço** (n. 1923: *Heterodoxia* I 1949, I e II 1967, reed. 1987; *Tempo e Poesia*, 1974, 2.ª ed. 1988; *O Labirinto da Saudade*, 1978, *Poesia e metafísica*, 1983; *O Canto do Signo — Existência e Literatura (1957-1993)*, 1993).

No entanto, as mais significativas repercussões literárias portuguesas correspondentes ao existencialismo aproximaram-se em fase subsequente do realismo social, a partir do degelo da Guerra Fria e da campanha de Humberto Delgado à presidência. Foi o que vimos em mais do que uma trajectória individual e é o que voltaremos a verificar na ficção de problemática feminina. O mais consagrado e dotado ficcionista proveniente do existencialismo de 50 é **Urbano Tavares Rodrigues** (n. 1923-16-06), hoje com uma obra considerável, abrangendo romances, como *Bastardos do Sol*, 1959, 7.ª edição 1994; *Insubmissos*, 1961, 6.ª edição 1976; *Desta Água Beberei*, 1979, reedição 1986, mais uma vintena de livros de contos ou novelas, como *A Noite Roxa*, 1956, 4.ª edição 1976; *Uma Pedrada no Charco*, 1958, 3.ª edição 1973; *As Aves da Madrugada*, 1959; 5.ª edição 1990, *Nus e Suplicantes*, 1960, 5.ª edição 1978; *Fuga Imóvel*, 1982, reed. 1992 (antologias com inéditos: *As Pombas são*

Vermelhas, Estóreas Alentejanas, 1977, reedição 1985); *Abecê da Negação*, 1980; *Violeta e a Noite*, romance, 1991, *A Hora da Incerteza*, 1995, além de mais de uma trintena de livros de viagem, crónica, ensaio ou crítica. Uma tal produtividade dificilmente poderia manter o mesmo nível, mas, ora linear, ora esteticamente complexo, é um dos melhores contistas de posição empenhada e reflexivamente protestativa. Caracterizemo-lo sumariamente pelo frequente enlace entre os temas do sexo, da coragem e de uma combatividade em riste contra a burguesia, cuja insinceridade íntima vem denunciando, desde o Baixo Alentejo natal até além-fronteiras. Produziu ainda cerca de 20 livors de ensaio ou crítica e de 12 de crónica.

Como anteriormente, algumas das obras de tendência realista social assentam na observação regional; e, deste modo, é a partir das suas raízes alentejanas que melhor acabam por erguer-se os contos e romances de **Antunes da Silva** (n. 1921): *O Amigo das Tempestades*, conto, 1958, 3.ª edição 1978; *Sam Jacinto*, conto, 1959, 2.ª edição aumentada 1978; *Suão*, romance, 1960, 6.ª edição 1978; *Terra do Nosso Pão*, romance, 1964, 2.ª edição refundida 1975, além de outros volumes de crónica regional anterior à reforma agrária ou a ela referente. É também a um certo saber de experiência rural, ligado a uma certa tensão de aventura, que devem o seu interesse os contos e romances de **Luís Cajão** (n. 1920: *Torre de Vigia*, c., 1954, edição refundida 1967; *Escarpas do Medo*, r., 1959; *A Estufa*, r., 1964; *Um Castelo na Escócia*, c., 1971; *O Inventor de Fantasmas*, c., 1993).

Num maior ou menor progresso de efabulação e de tipificação, podem mencionar-se alguns casos do neo-realismo tradicional, isto é, do neo-realismo formalmente conservador: **Júlio Graça** (n. 1923: *Buza*, romance, 1954; *Um Palmo de Terra*, romance, 1959; *A Voz das Sereias*, romance, 1968; e dois volumes de depoimentos recolhidos: *Operários Falam*, 1972; *Histórias da Prisão*, 1975); **Armando Ventura Ferreira** (n. 1920 — f. 1987: *Nocturno*, conto, 1956); e **Alexandre Cabral** (n. 1917), hoje sobretudo entregue à investigação camiliana, autor de um dos bons romances de internato adolescente (*Malta Brava*, 1955) e volumes de ficção ou memorialismo da resistência (*Histórias do Zaire*, conto, 1956, 4.ª edição 1982; *Margem Norte*, romance, 1961; *Memórias de um Resistente*, 1970). A carreira de **Manuel Ferreira** (n. 1917 — f. 1992-03-17) iniciou-se por obras com as características de neo-realismo inicial; a partir dos contos *Morna*, 1948, e *Morabeza*, 1958, conjuntamente em 3.ª edição comum sob o título de *Terra Trazida*, 1972, reedição 1989, dá-nos um dos mais completos e interessantes conjuntos de testemunho romanceado acerca da vida e temperamento cabo-verdianos, quer no arquipélago, quer na emigração em Lisboa. A este ciclo pertencem os romances *Hora di Bai*, 1962, 4.ª edição 1989, e, posteriormente, *Voz de Prisão*, 1971, 3.ª edição 1986, onde intervêm a pleno

rendimento algumas das técnicas modernas da narração, com vários planos cronológicos sobrepostos, e a várias vozes, alternando ou fundindo o fluxo das imagens externas com o da corrente de consciência e tirando ainda partido de certas contaminações do crioulo. Destaquemos, pelo equilíbrio de factura que, por fim, atingem, entre a intencionalidade ainda algo informe de uns e as experiências algo informais de outros, os contos neo-realistas de **Mário Braga** (n. 1921: *Serranos*, 1848, 3.ª reedição refundida 1959; *Os Olhos e as Vozes*, 1971). **Mário Ventura** (n. 1946) dá nos seus romances (*A Noite da Vergonha*, 1963, 3.ª edição 1977; *O Despojo dos Insensatos*, 1968, 2.ª edição 1974; *Vida e Morte dos Santiagos*, 1985, 4.ª edição rev. 1993), um depoimento informado sobre poemas sociais da juventude ou da população meridional que, em interesse documental, abrem caminho aos seus textos de jornalismo reunidos em *Alentejo Desencantado*, 1969, embora através de uma arquitectura romanesca cujo didactismo é muito óbvio; *Évora e os dias da guerra*, r. histórico, 1991. **António Rebordão Navarro** (n. 1939-08-01) produziu um bom romance de opressivo ambiente provinciano, *Um Infinito Silêncio*, 1970, a sua melhor obra até à data, a que fez seguir a mais provocativa e desigual ficção de *O Discurso da Desordem*, 1972, reed. 1995) o pungente quadro de uma clínica de recuperação dos diminuídos físicos em *O Parque dos Lagartos*, 1982, e três romances minudentemente satíricos de atmosfera portuenses contemporâneas, *Mesopotâmia*, 1984, e *Praça de Liège*, 1988 e *Parábola do Campo Alegre*, 1995. **Bento da Cruz** (n. 1925) representa a melhor continuidade actual do realismo regional; os seus contos e romances proporcionam uma flagrante, pitoresca e tensa caracterização do Barroso dos anos 30 e 40, ainda com feições comunalistas, clivagens e conflitos sociais específicos, mas já a envolver-se nas malhas da arbitrariedade autoritária, da guerra civil espanhola, e, mais tarde, da emigração e da guerra nos anos 60 (*Contos de Gostofrio*, 1973, reed. com acréscimos de *Lamalonga*, reed. 1993; *Planalto do Gostofrio*, r., 1982; *Filhas de Loth*, r., 1988, 3.ª ed. 1993; *O Lobo Guerrilheiro*, r., 1991).

As liberdades de expressão e as mudanças sociais obtidas através do movimento de 25 de Abril de 1974 apenas cerca de 1980 se fizeram sentir numa nova promoção de escritores, depois da edição de obras anteriormente censuradas e de uma genérica evolução dos já consagrados. Estes, durante os primeiros anos de maior instabilidade, encontravam-se absorvidos por tarefas de carácter jornalístico, pedagógico, administrativo ou partidário, enquanto que o público se precipitava, de preferência, sobre textos informativos ou doutrinários. Por isso, os efeitos mais importantes no terreno literário manifestam-se, de início, sob a forma de novas inflexões, quer nos autores que acabámos de referir, quer naqueles que adiante referiremos a propósito de duas tendências que vêm a

acentuar-se desde os anos 50 e 60, uma social e outra mais especificamente literária, embora, como veremos, estreitamente ligadas: a tendência de emancipação feminina, que ainda em geral se implanta na experiência das camadas médias; e a tendência para transformações mais ou menos radicais da própria ficção narrativa, em correspondência com uma profunda crise de concepção de vida que questiona as tradicionais categorias da novelística (enredo, caracteres, efeito do real, coerência de concepção de vida ou de estrutura). Principiemos por alguns casos a individualizar, dentro de uma tradição realista que, no entretanto, empreende, ocasionalmente, renovações importantes.

Assim, já nos últimos anos do regime derrubado a crítica à guerra colonial, à oligarquia monopolista, à privação das liberdades políticas e sindicais se exprimia sob formas quase-jornalísticas, ou então sob formas mais ou menos alegóricas, alusivas, por vezes cumulativamente vanguardistas. Merece especial destaque **Baptista-Bastos** (n. 1934: *O Secreto Adeus*, romance, 1963, 5.ª edição revista 1995; *O Passo da Serpente*, romance, 1965, reedição 1977; *Cão Velho entre Flores*, 1974, 6.ª edição 1995, evocativo de uma adolescência que experimenta, na família e outras relações, os efeitos complexa e diversificadamente dramáticos da repressão fascista e da pelintrice sonhadora — entre outros volumes de reportagem ou crónica; mais recentemente, *Viagem de um Pai e de um Filho pelas Ruas da Amargura*, belo romance de estrutura tão densa e recorrente como um poema narrativo, 1981, 3.ª ed. 1995; *Elegia para um Caixão Vazio*, romance, 1983, 4.ª edição 1995, amargo confessionário que reage a uma ressaca contra-revolucionária; *Colina de Cristal*, romance, 1987, 3.ª edição 1991, referida preferencialmente, como os precedentes, à zona lisboeta da Ajuda, num ambiente pitoresco e pessimista que cobre a fase da instauração do salazarismo; *Um Homem Parado no Inverno*, romance 1991, 4.ª ed. 1995, complexo labor de luto de uma viuvez pessoal, que o é também de uma esperança democrática); 1995, *A Cavalo a Tinta-da-China*, r., evoca, através de um pai e seu filho casos e ideias de 1931-1964, usando a figura de Salazar como pano de fundo. Acrescentemos os seguintes nomes esteticamente mais próximos do neo-realismo inicial: **António Modesto Navarro** (n. 1942), *História do Soldado que não foi condecorado*, conto, 1972; *Barões de Fina Flor*, baseado em factos reais transmontanos, 1974; *Velha Querida*, romance, 1978; *Contos Transmontanos*, 1988; *A Morte do Pai*, romance, 1989, ao par dos volumes sobre problemas sociais agrários em Trás-os-Montes, Beira e no Alentejo; **Altino M. do Tojal** (n. 1939), *Os Putos*, que contém alguns dos melhores contos contemporâneos da infância, ou adolescência, pobre, 1973, 20.ª ed. 1994; *Viagem a ver o que dá*, romance, 1983; **Sá Coimbra** (n. 1919: *O Sol e a Neve*, 1963; *Teia*, 1964; *Eva*, 1968; *Chancela*, 1978); **José Manuel Mendes** (n. 1948:

Ombro, Arma!, romance, 1978, 4.ª edição refundida 1991, e *O Despir da Névoa*, romance, 1984, que acompanham a resistência militar clandestina e posteriores vicissitudes do processo histórico; *A Esperança Agredida*, poesia, 3.ª edição 1979; *Limiar da Terra*, poesia, 1983; *O Homem do Corvo*, conto, 1988, entre outros volumes de poesia, crónica e crítica). Antologia da sua extensa e depurada obra poética: *Rosto Descontínuo*, 1992, havendo ainda que contar com as viagens de *Presságios do Sul*, 1993. A nível de estrutura narrativa efabulada, é justo salientar, como o mais informativo, o mais exemplar e vivencialmente denso dos romances baseados numa intensa e íntima experiência de organização clandestina, *Até Amanhã, Camaradas!*, 1975, 5.ª edição 1995, subscrito por **Manuel Tiago** (pseudónimo de Álvaro Cunhal, n. 1913-11-10), que também assina uma excelentemente conseguida novela sobre o salto da fronteira por motivos políticos, *5 dias e 5 noites*, 1975, 2.ª ed. 1994, e um bom romance decorrido numa prisão maior celular, *A Estrela de Seis Pontas*, 1994.

João de Melo (n. 1949-02-04) inspira a sua obra de ficção em dois temas básicos, o de uma experiência rural pobre açoriana e o da guerra colonial, além de vivências de seminário e de vida lisboeta. A ruralidade açoriana, suas misérias, explorações, tradições e superstições e emigração informam o seu já assinalável romance *O Meu Mundo não é deste Reino*, 1987, 4.ª edição 1991, mas tem a melhor expressão em *Gente Feliz com Lágrimas*, Grande Prémio do Romance, 1988, 6.ª edição 1990, sobretudo pela narrativa do «Livro» inicial, que reúne testemunhos de três (entre nove) irmãos, os quais no «2.º Livro» se encontram todos eles emigrados na América do Norte, com excepção do narrador singular desse «Livro» (ou de um seu duplo, também escritor). Estão aí alguns dos quadros ou cenas mais pateticamente realistas da ficção actual. De entre os três romances de experiência bélica salienta-se *Autópsia de um Mar de Ruínas*, 1984 (refundição de *A Memória de ver Matar e Morrer*, 1977), cujas melhores páginas registam as reacções intensamente dramáticas de um furriel enfermeiro, que o autor foi em Angola, e são apenas comparáveis ao melhor das *Memórias de guerra*, 1919, do oficial médico Jaime Cortesão. Os contos de *Entre Pássaro e Anjo*, 1986, e *Bem-Aventuranças*, 1992, completam tematicamente os romances, incluindo traumas de ordem religiosa, profissional, conjugal ou literária.

João de Melo organizou uma antologia de textos literários, portugueses e outros, sobre as várias frentes da guerra colonial, *Os Anos da Guerra* (1961-1975), dois volumes, Círculo de Leitores, 1988, com textos de enquadramento histórico de Joaquim Vieira e bibliografia. Mencionemos os principais autores portugueses que ainda não referimos a outros títulos: Álamo Oliveira (n. 1945: *Até Hoje*, romance, 1987); Emanuel Félix (n. 1963: *A Palavra, O Açoite*, poesia, 1977); Fernando Grade (n. 1943: *10 Anos de Poesia*, 1977); Filipe Leandro Martins (n. 1945: *O Pé na Paisagem*, romance, 1981); José Correia Tavares (n. 1938: *Atraído*

ao Engano, 1984, *O Verso e o Rosto*, 1987); José Martins Garcia (n. 1941: *Katafaraum é uma Nação*, contos, 1974; *Lugar de Massacre*); Sérgio Matos Ferreira (n. 1951: *O Descascar da Pele*, romance, 1982); Virgílio Alberto Vieira (n. 1950: *Salário de Guerra*, contos, 1979); Wanda Ramos (n. 1948: *Percursos — do Luachimo ao Luena*, romance, 1981, mais tarde também autora do r. de ambiente galego, *Litoral — Ara Solis*, 1991).

Um caso particularmente notável de grande consagração já posterior ao 25 de Abril é o de **José Saramago** (n. 1922), que iniciara a sua carreira literária como poeta reactualizador de uma certa linha clássica, bem sensível no predomínio do decassílabo e numa meditação ou sabedoria contida e lúcida, colhida no amor, na experiência dos limites humanos e na resistência (*Os Poemas Possíveis*, 1966, 3.ª edição revista 1984; *Provavelmente Alegria*, 1970, reedição 1985). O volume de contos, *Objecto Quase*, 1977, 3.ª edição 1986, aponta para uma transfiguradora percepção do real como pesadelo de coisificação humana, num estilo por vezes ironicamente classicizante. *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance, 1977, 4.ª edição 1985, concebido como autobiografia, meditação estética e testemunho de um pintor, passou despercebido, mas *Levantado do Chão*, 1980, 9.ª edição 1993, ergue em quatro gerações de uma família popular a epopeia social do Alentejo, entre a reconstituição histórica, a imaginação pitoresca, dramática ou alegórica, e com adequadas e surpreendentes mutações de estilo narrativo e verbal. Entretanto, firma (como veremos) uma obra de dramaturgo, apura os seus já comprovados dons de cronista com *Viagem a Portugal*, 1981, 8.ª edição 1993, e produz, em 1982, *Memorial do Convento*, romance, 21.ª edição 1993, um animado e rico painel do Portugal barroco, conventual, áulico e sobretudo popular, onde melhor cabe uma já sua anterior ironia de quinta-essência barroca, bem como a já evidenciada capacidade de soldar notações flagrantes a uma esfera alegórica de plenitude e sonho. Romance imaginado sobre um heterónimo de Pessoa que se supõe regressar do Brasil e morrer em Lisboa, no ano politicamente crucial de 1936: *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 1984, 10.ª edição 1993, livro que é, simultaneamente, um denso quadro histórico do ano-chave de 1936, e um agudo questionamento sobre o *modo de existência* das figuras de ficção e dos mortos. *A Jangada de Pedra*, romance, 1986, 5.ª ed. 1993, insere uma poligonal história de amor e de errância numa hipótese imaginativa, de fundo mítico-alegórico: o de um desprendimento e deslocação da Península Ibérica pelo Atlântico fora. *O Cerco de Lisboa*, romance, 1989, reed. 1995, insere uma versão novelesca da conquista de 1147 entre o enredo de amor do seu imaginário redactor e o de um casal popular ligado aos acontecimentos. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, romance, 1991, 13.ª ed. 1993, a insistente exaltação do amor humano articula-se com um imaginoso libelo contra a dogmatização transcendentalista do poder. Em 1995 publica o

romance *Ensaio sobre a Cegueira*, em que uma estranha e súbita cegueira alastra sobre Lisboa (há a importante excepção de uma mulher) e desencadeia uma reacção concentracionária, uma degradação social e moral, que remata por uma (possível) interpretação alegórica — deixando uma terrível e inapagável impressão pessimista humana e de um ambiente de pegajosa e infernal dejecção fisiológica. Volumes do diário: *Cadernos de Lanzarote*, I e II, 1934, 1935.

Uma das feições mais notáveis do pós-guerra é o desenvolvimento da ficção de autoria feminina, fenómeno aliás universal, mas entre nós de extraordinário relevo histórico-social e qualitativo. Algumas das autoras celebradas pela crítica dos anos 50-60 não passaram de um bom livro, ou parecem nele ter dado o essencial do seu recado, o que evidencia o aspecto social do fenómeno como consciência acerca de situações femininas típicas na sociedade portuguesa; e isso liga-se a factores como a crescente entrada das mulheres nas profissões intelectuais e certa atenuação das dependências domésticas nas classes médias.

Eis algumas das ficcionistas mais salientes: **Maria da Graça Freire** (n. 1918 — f. 1993), de início conhecida como autora de literatura colonial, de que aliás podemos ver um prolongamento no conflito racial doméstico surpreendido em *A Terra Foi-lhe Negada*, romance, 1958, entre outros romances, novelas e contos de problemática feminina burguesa como *Talvez sejam Vagabundos*, romance, s/d, e *O Inferno Está mais Perto*, conto, 1971; **Patrícia Joyce** (n. 1913 — f. 1985), em cuja obra se destaca, pela sua vibração, o romance *O Pecado Invisível*, 1955; **Celeste de Andrade** que, em *Grandes Vivas*, 1954, captou bem a tensão de certos desajustes psíquicos conjugais; **Ilse Losa** (n. 1913), que trouxe à nossa literatura a amarga experiência do terror da sua infância na Alemanha e da sua juventude sob o regime nazi, do exílio e de um reajustamento penoso, quer à irreconhecível pátria de origem, quer à de adopção: *O Mundo em que Vivi*, romance, 1949, 5.ª edição refundida 1987; *Histórias quase Esquecidas*, contos, 1950; *Rio sem Ponte*, romance, 1952, reedição revista 1988; *Aqui Havia uma Casa*, contos, 1955; *Caminhos sem Destino*, recolha antológica de contos anteriormente dispersos (é autora também de insinuantes volumes de literatura infantil); **Natália Nunes** (n. 1921), um dos mais típicos casos de revolta contra a ética repressora da liberdade feminina tradicional (*Regresso ao Caos*, romance, 1960; *O Caso Zulmira L*, novela, 1967); **Ester de Lemos** (n. 1929), aliás ensaísta literária, numa focagem ética de conflitos da juventude intelectual (*Rapariga*, romance, 1949; *Companheiros*, romance, 1959); **Luísa Dacosta** (n. 1927), também ensaísta e crítica literária, que flagelou com sarcasmo a mesquinhez provinciana em *A Província*, conto, 1955, reedição 1984, e nos seus volumes posteriores, como

Vovó Ana, Bisavó Filomena e eu, 1969, *Corpo Recusado*, 1985, é agudamente sensível às frustrações da pelintrice pequeno-burguesa, à rude vida popular e à solidão e dependência da mulher.

Algumas das melhores revelações femininas podem ligar-se àquela tendência subjectivamente demolidora que procura atingir a mola íntima, existencial, de liberdade, através de uma nauseada, ou angustiada, negação genérica, afinal muito semelhante à teologia negativa dos místicos. Em regra, tal negatividade recobre um inconfessável apego aos valores de religiosidade tradicional, e isso é bem sensível no aliás interessante romance de **Graça Pina de Morais** (n. 1929-09-17 — f. 1992-04-08), *A Origem*, 1958, reedição 1991, cuja linguagem trai, por outro lado, as fontes dostoievskianas-saudosistas do seu senso de mistério (*Na Luz do Fim*, contos, 1962; *Jerónimo e Eulália*, 1969).

Uma negatividade mais radical, nascida de um ainda mais profundo sentido de decadência na burguesia originariamente rural e servido por uma extraordinária exuberância de evocações, pormenorizadas de modo transfigurador ou amplificadas em proporções estrememente significativas, eis o que informa os romances caudalosos de um dos mais importantes ficcionistas de hoje, **Agustina Bessa-Luís** (n. 1922-10-15). Algumas obras: *Mundo Fechado*, 1948; *A Sibila*, 1954, 14.ª edição 1992; *Os Incuráveis*, 1956; *A Muralha*, 1957; *O Susto*, 1958; *Ternos Guerreiros*, 1958; a trilogia *As Relações Humanas*, 1964-66; o díptico *A Bíblia dos Pobres*, 1967-70; *As Pessoas Felizes*, 1975; e *Crónica do Cruzado Osb.*, 1976, que, com *As Fúrias*, 1977, constitui um díptico sobre o 25 de Abril. Em 1992, r. *Ordens Menores*. De todos os seus romances poder-se-iam desentranhar muitos textos autónomos comparáveis aos seus excelentes *Contos Impopulares* (cinco fascículos, 1951-52-53, 4.ª edição, um volume, 1984).

A vocação de facto excepcional de A. B.-L. não é a do romance como figuração de um mundo social, psíquica ou esteticamente coeso, mas a de colher momentos de surpreendente microrrigor e irradiação instrutiva, quer em percepções objectivas, quer em vivências interpessoais, quer em formas de sabedoria ancestral que, precisamente, ponham em causa qualquer forma de ordem ou inteligibilidade aceite; tudo nela aponta para um «amor» que é transcendente a valores ou a evidências consagradas, e que parece um dom peculiar de gineceu ou de intimidade feminina; a narração é feita de reiteradas corridas para essa intuição lucilante, relegando qualquer relevância de continuidade pessoal ou ambiencial, qualquer hierarquização plausível do acessório ao essencial narrativo, qualquer esquema óbvio de sequenciação; há mutações bruscas que garrotam ou anulam personagens ou relações antes salientes; o rumo narrativo salteia e ziguezagueia

do modo mais surpreendente, como em busca de pontos fusíveis por incandescência: uma réplica bem audível e estonteante; uma imagem flagrante ou impossível, mas de qualquer modo enigmática; uma situação inaudita; um aforismo sibilino; de qualquer modo, nenhum grande fôlego realista — antes o mito de forças ocultas e contagiantes, antes o magnetismo pessoal, antes os mistérios eleusinos ou demoníacos. Desde os anos 70 revela predilecção por algo que lembra ainda as biografias sentenciosas de Pascoaes (*Santo António de Lisboa*, 1973; *Florbela Espanca*, 1979, reedição 1983; *Fanny Owen*, 1979; *Sebastião José*, 1981, reedição 1984; *Os Meninos de Oiro*, 1983, 5.ª edição 1984; e *Adivinhas de Pedro e Inês*, 1983). *O Mosteiro*, romance, 1980, 4.ª edição 1985, retoma e afina os temas de certo matriarcado na administração rural nortenha, da incomensurabilidade e incomunicabilidade radical das paixões humanas, e do insólito-revelação que vêm das suas obras dos anos 50. *O Concerto de Flamengos*, 1994, é o romance que melhor evidencia um dos seus traços dominantes: o contraste entre um limitado núcleo de personagens, sem preocupações cronológicas ou afins, e uma visão alegórica de certa época com que o protagonista se quereria identificar. Volta a apresentar excelentes sequências contísticas em *A Brusca*, 1971, 3.ª edição 1984, e *Conversações com Dimitri e outras fantasias*, 1979 (mais referências na bibliografia final à sua extensa obra).

Pelo contrário, **Fernanda Botelho** (n. 1926-12-01) caracteriza-se pela hábil, se não virtuosística, arquitectura romanceadora. Assumindo a rebeldia de certa juventude universitária do pós-guerra, com aquela frieza geometrizante que conhecemos na sua poesia, os seus dois primeiros romances (*Ângulo Raso*, 1957, 3.ª edição 1986; *Calendário Privado*, 1958, 3.ª edição 1986) assinalam o balanço cada vez mais lúcido de uma vida estéril; o terceiro, *A Gata e a Fábula*, 1960, 5.ª edição 1987, extravasa dos meios universitários e juvenis e desenha com mais verdade a situação e a motivação da protagonista, dentro de uma ética desmistificadamente burguesa, que é o complemento inintencional do neo-realismo. Os romances posteriores, como *Xerazade e os Outros*, 1964, 3.ª edição 1989, e, após um grande intervalo, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, 1987, 4.ª edição 1989, acentuam, até pela sua maior complexidade narrativa, a impressão de desencantada sondagem. Últimas produções: *Festa em casa de Flores*, 1990, e *Dramaticamente vestida de negro*, 1994. Relacionemos ainda com esta desapiedada denúncia da frustração e solidão humanas uma das mais importantes ficcionistas, a contista **Maria Judite de Carvalho** (n. 1921: *Tanta Gente, Mariana*, 1959, 5.ª edição 1987; *As Palavras Poupadas*, 1960, 4.ª edição 1988; *Paisagem sem Barcos*, 1963, reedição 1990; *Os Armários Vazios*, 1966, 3.ª ed. 1994; *Além do Quadro*, 1983; *Seta Despedida*, 1995), cuja mestria chega

a captar aqueles momentos de inefável desespero que apenas se definem pela entoação audível de uma frase, ou por um gesto aparentemente sem sentido, de uma mulher só e incompreendida. Reuniu em *A Janela Fingida*, 1975, e *O Homem no Arame*, 1970, um excepcional conjunto de pequenas crónicas de jornal. Antologia de crónicas: *Este Tempo*, 1992.

Isabel da Nóbrega consagrou-se com o romance *Viver com os Outros*, 1964, seguido, em 1966, da novela *Já não há Salomão*, em 1973, dos contos *Solo para Gravador*, e, em 1976, de *Quadratim*. Mencionemos ainda *Um Dia não são Dias*, 1969, de **Marta de Lima** (Zulmira de Almeida). Além de poesia, *Perto da Terra*, 1984, de teatro, de quase uma vintena de ensaios e de literatura infantil, **Yvette Centeno** (n. 1940) reuniu as impressionantes *Três Histórias de Amor*, 1994 (datadas de 1962, 1965 e 1974), que precedem obras de conteúdo francamente esotérico, *As Muralhas*, assinadas por Bárbara Escrava, com data de 1966, e *Matriz*, 1988.

Em consonância com um movimento feminista internacional que, nos últimos decénios, alargou a precursora campanha política das sufragistas de inícios do século até ao âmbito de uma completa emancipação profissional, económica, civil e moral das mulheres, a rebelião contra as embiocadas tradições patriarcalistas portuguesas atingiu o seu ponto de escândalo literário com a publicação, em 1972, do volume colectivo *Novas Cartas Portuguesas*, por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. É qualitativamente desigual, mas construído numa procura que não deixa de alcançar excelentes achados através de reinterpretações (e reefabulações) do caso romantizado de Sóror Mariana Alcoforado, através da narração epistolar (ou, de qualquer modo, caracterologicamente conotativa) de casos exemplares de repressão feminina, através de breves ensaios e desmascaramentos, e ainda através de uma erótica desinibida. As autoras foram a tribunal, que as absolveu já depois do 25 de Abril. Todas elas produziram, posteriormente, outros textos combativos pela emancipação feminina, nomeadamente, em volumes à parte, a primeira, *A Morte da Mãe*, doutrinariamente arguta 1979, reedição 1989, e a segunda, *Mulheres de Abril*, mais documental, 1977. **Maria Isabel Barreno** (n. 1938-07-10) consagrara-se já com os romances *De Noite as Árvores são Negras*, 1968, 3.ª edição 1987, e *Os Outros Legítimos Superiores*, 1970, reed. 1993, em que a efabulação tradicional se alegoriza numa crítica caricatural da sociedade de consumo e, sobretudo, de condicionamento patriarcalista da mulher burguesa. Desde *Inventário de Ana*, 1982, reedição 1985, e *Célia e Celina*, 1985, até *Os Sensos Incomuns*, 1993, as suas preocupações de afirmação feminina balanceiam entre a narrativa, a inquirição dialogal e metafísica, e a expres-

do modo mais surpreendente, como em busca de pontos fusíveis por incandescência: uma réplica bem audível e estonteante; uma imagem flagrante ou impossível, mas de qualquer modo enigmática; uma situação inaudita; um aforismo sibilino; de qualquer modo, nenhum grande fôlego realista — antes o mito de forças ocultas e contagiantes, antes o magnetismo pessoal, antes os mistérios eleusinos ou demoníacos. Desde os anos 70 revela predilecção por algo que lembra ainda as biografias sentenciosas de Pascoaes (*Santo António de Lisboa*, 1973; *Florbela Espanca*, 1979, reedição 1983; *Fanny Owen*, 1979; *Sebastião José*, 1981, reedição 1984; *Os Meninos de Oiro*, 1983, 5.ª edição 1984; e *Adivinhas de Pedro e Inês*, 1983). *O Mosteiro*, romance, 1980, 4.ª edição 1985, retoma e afina os temas de certo matriarcado na administração rural nortenha, da incomensurabilidade e incomunicabilidade radical das paixões humanas, e do insólito-revelação que vêm das suas obras dos anos 50. *O Concerto de Flamengos*, 1994, é o romance que melhor evidencia um dos seus traços dominantes: o contraste entre um limitado núcleo de personagens, sem preocupações cronológicas ou afins, e uma visão alegórica de certa época com que o protagonista se quereria identificar. Volta a apresentar excelentes sequências contísticas em *A Brusca*, 1971, 3.ª edição 1984, e *Conversações com Dimitri e outras fantasias*, 1979 (mais referências na bibliografia final à sua extensa obra).

Pelo contrário, **Fernanda Botelho** (n. 1926-12-01) caracteriza-se pela hábil, se não virtuosística, arquitectura romanceadora. Assumindo a rebeldia de certa juventude universitária do pós-guerra, com aquela frieza geometrizante que conhecemos na sua poesia, os seus dois primeiros romances (*Ângulo Raso*, 1957, 3.ª edição 1986; *Calendário Privado*, 1958, 3.ª edição 1986) assinalam o balanço cada vez mais lúcido de uma vida estéril; o terceiro, *A Gata e a Fábula*, 1960, 5.ª edição 1987, extravasa dos meios universitários e juvenis e desenha com mais verdade a situação e a motivação da protagonista, dentro de uma ética desmistificadamente burguesa, que é o complemento inintencional do neo-realismo. Os romances posteriores, como *Xerazade e os Outros*, 1964, 3.ª edição 1989, e, após um grande intervalo, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, 1987, 4.ª edição 1989, acentuam, até pela sua maior complexidade narrativa, a impressão de desencantada sondagem. Últimas produções: *Festa em casa de Flores*, 1990, e *Dramaticamente vestida de negro*, 1994. Relacionemos ainda com esta desapiedada denúncia da frustração e solidão humanas uma das mais importantes ficcionistas, a contista **Maria Judite de Carvalho** (n. 1921: *Tanta Gente, Mariana*, 1959, 5.ª edição 1987; *As Palavras Poupadas*, 1960, 4.ª edição 1988; *Paisagem sem Barcos*, 1963, reedição 1990; *Os Armários Vazios*, 1966, 3.ª ed. 1994; *Além do Quadro*, 1983; *Seta Despedida*, 1995), cuja mestria chega

a captar aqueles momentos de inefável desespero que apenas se definem pela entoação audível de uma frase, ou por um gesto aparentemente sem sentido, de uma mulher só e incompreendida. Reuniu em *A Janela Fingida*, 1975, e *O Homem no Arame*, 1970, um excepcional conjunto de pequenas crónicas de jornal. Antologia de crónicas: *Este Tempo*, 1992.

Isabel da Nóbrega consagrou-se com o romance *Viver com os Outros*, 1964, seguido, em 1966, da novela *Já não há Salomão*, em 1973, dos contos *Solo para Gravador*, e, em 1976, de *Quadratim*. Mencionemos ainda *Um Dia não são Dias*, 1969, de **Marta de Lima** (Zulmira de Almeida). Além de poesia, *Perto da Terra*, 1984, de teatro, de quase uma vintena de ensaios e de literatura infantil, **Yvette Centeno** (n. 1940) reuniu as impressionantes *Três Histórias de Amor*, 1994 (datadas de 1962, 1965 e 1974), que precedem obras de conteúdo francamente esotérico, *As Muralhas*, assinadas por Bárbara Escrava, com data de 1966, e *Matriz*, 1988.

Em consonância com um movimento feminista internacional que, nos últimos decénios, alargou a precursora campanha política das sufragistas de inícios do século até ao âmbito de uma completa emancipação profissional, económica, civil e moral das mulheres, a rebelião contra as embiocadas tradições patriarcalistas portuguesas atingiu o seu ponto de escândalo literário com a publicação, em 1972, do volume colectivo *Novas Cartas Portuguesas*, por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. É qualitativamente desigual, mas construído numa procura que não deixa de alcançar excelentes achados através de reinterpretações (e reefabulações) do caso romantizado de Sóror Mariana Alcoforado, através da narração epistolar (ou, de qualquer modo, caracterologicamente conotativa) de casos exemplares de repressão feminina, através de breves ensaios e desmascaramentos, e ainda através de uma erótica desinibida. As autoras foram a tribunal, que as absolveu já depois do 25 de Abril. Todas elas produziram, posteriormente, outros textos combativos pela emancipação feminina, nomeadamente, em volumes à parte, a primeira, *A Morte da Mãe*, doutrinariamente arguta 1979, reedição 1989, e a segunda, *Mulheres de Abril*, mais documental, 1977. **Maria Isabel Barreno** (n. 1938-07-10) consagrara-se já com os romances *De Noite as Árvores são Negras*, 1968, 3.ª edição 1987, e *Os Outros Legítimos Superiores*, 1970, reed. 1993, em que a efabulação tradicional se alegoriza numa crítica caricatural da sociedade de consumo e, sobretudo, de condicionamento patriarcalista da mulher burguesa. Desde *Inventário de Ana*, 1982, reedição 1985, e *Célia e Celina*, 1985, até *Os Sensos Incomuns*, 1993, as suas preocupações de afirmação feminina balanceiam entre a narrativa, a inquirição dialogal e metafísica, e a expres-

são lírica ou fantástica. A insistência do fantástico na recente ficção feminina motivou aliás a publicação de um volume antológico de *Fantástico no Feminino*, 1985, onde M. Isabel Barreno figura. *O Mundo Sobre o Outro Desbotado*, 1986, reed. 1995, novela de conversão ao mundo utópico da telepatia total. Últimos volumes de M. Isabel Barreno: *Crónica do Tempo*, 1990, romance dominantemente realista, e *O Enviado*, 1992, contos, *O Chão Salgado*, r., 1992, em que volta a acentuar-se o fantástico; *O Senhor das Ilhas*, 1994, que romanceia um episódio da colonização de Cabo Verde, ao tempo das lutas liberais.

Maria Velho da Costa (n. 1938-06-26) estreia-se com um livro de contos em que se sente uma certa afinidade (aliás nunca, posteriormente, de todo dissipada) com a sua melhor predecessora, Bessa-Luís, na demanda e reivindicação do que há de inintegravelmente e inefavelmente pessoal (e doloroso) no mundo adolescente ou feminino, embora numa construção perfeitamente centrada a nível do enredo ou do parágrafo (*O Lugar Comum*, 1966). Segue-se *Maina Mendes*, 1969, 3.ª ed. 1993, romance da sua consagração, que acompanha, através de três gerações de uma família, outras tantas formas (ou fases) de radical inconformismo feminino (psicótico, tolerantemente permissivo e abertamente rebelde), com uma exuberância nas mutações de focagem, nas gradações entre a referência objectiva e a deformação conotativa de subjectividades várias, e nas próprias microestruturas estilísticas — que de facto fazem época na nossa arte de romancear. Reúne duas colectâneas de crónicas (vários textos são virtualmente poesias), que correspondem, respectivamente, à atmosfera literária de antes e depois do 25 de Abril: *Desescrita*, 1973, cujo título resume uma específica técnica de interacção (e entredestruição) da escrita a simples nível vocabular e frásico, da narração — e da própria teoria da arte literária, alcançando os melhores resultados numa espécie de apólogos de interpretação aliciantemente problemática; e *Cravo*, 1976, reed. 1994, cuja fantasia textual ganha, pelo contrário, e sem sacrifício de recriação constantemente inesperada, uma grande limpidez e certeza de alvo. O romance *Casas Pardas*, 1977, reedição 1986, é essencialmente animado por um conflito profundo representado por duas vertentes sem encontro à vista: numa das vertentes está a protagonista-escritora, servida de toda a melhor cultura de origem (ou transmissão) burguesa ocidental, desmontando escaninhos relacionais e pessoais da sua formação (e insatisfação); na outra vertente, a deuteragonista, proletária, apostrofada de início num *tu* (o *tu* de uma identificação social procurada) que remata em primeira pessoa narradora-heroína, e que se apresenta tão exemplarista como o *herói positivo* de certo neo-realismo. Note-se que esta tensão interna se descortina já no conto que dá o nome ao primeiro livro, e que a autora a formula com toda a poderosa

carga de experiência emotiva, humoral e artística atingida em condições históricas portuguesas (condições que também lhe servem de tema para meditação). Posteriormente, *Lucialima*, 1983 (duas edições), bom romance de ambientes, pretextado pelo cruzamento e dispersão de alguns destinos de mulher, e *Missa in Albis*, romance, 1988 (duas edições), que tem como núcleo um amor adolescente, todavia inseparável de uma apetência de morte e de não-consumação, e *Dores*, com desenhos de Teresa Dias Coelho, que ocasionalmente experimenta o crioulo cabo-verdiano, mas cujo núcleo é a expressão de dor e do desconforto.

Maria Ondina Braga (n. 1932) traz para a ficção e a crónica uma densa experiência, não apenas de uma vida difícil de mulher amadurecida ao contacto de civilizações diferentes, como a percepção fina de certos conflitos íntimos, em ambientes bracarenses, ingleses, franceses, angolanos, goeses e macaístas: *A China fica ao lado*, contos, 1968, 4.ª edição 1982; *Estátua de Sal*, textos de autobiografia romanceada, 1969, 3.ª edição 1983, que continuou em *Passagem do Cabo*, 1993; *A Personagem*, romance, 1978; *O Homem da Ilha e outros contos*, 1982; *Lua de Sangue*, conto, 1986; *Nocturno em Macau*, novela, 1991; *A casa suspensa*, 1982, a sua obra de ambientação e estilo mais consumados. Antologia com inéditos: *A Rosa-de-Jericó*, 1992.

Anos 70

Para evitar duplicações de referência, omitiremos nesta secção os autores que interessariam a título de inovação estrutural narrativa mas que já mencionámos a propósito da sua obra de poesia, de ficção de crítica social, e/ou a de autoria feminina — devendo notar-se que o seu impacto inovador se acentua nos anos 60 e 70 (Jorge de Sena, Cardoso Pires, Abelaira, Bessa-Luís, Fernanda Botelho, M. Isabel Barreno, M. Velho da Costa). Numa arrumação apenas provisória, e reconhecidamente inadequada, só consideraremos certos casos mais ou menos extremos de transgressão aos cânones narrativos dominantes até cerca de 1960.

Nos anos 60 assistiu-se de facto à repercussão do então chamado **novo** romance, distinguindo-se **Alfredo Margarido** (n. 1928), autor de *No Fundo deste Canal*, 1960; *A Centopeia*, 1961; e *As Portas Ausentes*, 1963, e ainda **Artur Portela Filho**, autor de *Avenida de Roma*, 1961; *Thelonius Monk*, 1962; e *Rama verdadeiramente*, 1963, reedição 1988, que atestam dons de enredamento e observação, mas foram eclipsados pela sua obra de crónica e sátira,

parcialmente recolhida nos volumes de *Funda*, sete séries, 1972-77, réplica contemporânea das *Farpas*, e pelos romances à *clef* de actualidade política, *Fotomontagem*, 1978; *Marcelazar*, 1979, facetas onde é sensível o magistério estilístico queirosiano. *Rumor Branco*, 1962, 4.ª ed. rev. 1992, de **Almeida Faria** (n. 1943), construído de um modo não menos inovador, com nome do protagonista servindo a diversas experiências humanas socialmente incompatíveis entre si, surgiu como uma revelação muito prometedora, depois sobejamente confirmada com *Paixão*, 1965, 8.ª edição 1995, integrado, com *Cortes*, 1978, 3.ª edição revista 1986, e com *Lusitânia*, 1980, 5.ª edição 1987, numa *Trilogia Lusitana*, 1982, que dá as tensões internas de uma família proprietária rural alentejana e seus dependentes, entre a fase final do fascismo e a ressaca posterior ao 25 de Abril, sob a forma de monólogos interiores alternativos, em diversos registos idiomáticos e ritmos cíclicos. *Cavaleiro Andante*, romance, 1983, 3.ª edição 1988, retoma e prolonga o ciclo de opressão, esperança e desencanto, numa agora *Tetralogia Lusitana*, acrescida de *O Conquistador*, parodística projecção de um dom-joanesco presente sobre o sebastianismo nacional inveterado, 1990. Recordemos que neste processo de refundição ou explosão da arte narrativa tradicional se integram dois dos melhores livros de Herberto Hélder, *Os Passos em Volta*, 1963, e *Apresentação do Rosto*, 1968. Pelo seu cruzamento entre o ensaio e a reflexão autobiográfica mencionem-se aqui *Diário Édipo*, 1965, 3.ª edição 1971, e *Crise*, 1974, de **Alberto Ferreira**, fundamentalmente investigador e ensaísta. *Não há Morte nem Princípio*, 1969, de Mário Dionísio, já anteriormente referido, também aqui caberia, pela montagem descontínua de um conglomerado de relações humanas. O máximo grau de deslaçamento da narrativa ou da sua diluição em monólogo mais ou menos cíclico de meditações, impressões vividas ou transpostas, circunstâncias de sabor local lisboeta mas estilizadas em situações-limite de pesadelo, eis o que encontramos nos volumes mais típicos de **João Palma-Ferreira** (n. 1931 — f. 1989-08-23), *Três Semanas em Maio*, 1968; *A Viagem*, 1971; *Os Cranioclastas*, 1972, ao par de um livro de contos de feições mais comuns, *A Porta do Inferno*; a novela picaresca *Vida e Obras de D. Gibão*, 1987, alusiva à contemporaneidade; três volumes de *Diário*, 1972-83; e estudos de história literária. É de um fundo de memória experiente e reacção sarcástica, onde assistimos ao desabar da ética burguesa provinciana meridional e às agruras da guerra colonial ou do exílio cosmopolita, que **Álvaro Guerra** (n. 1936) alimenta os seus volumes, com uma efabulação romanceante correndo em vários planos paralelos, um deles a servir de alegoria a outros, justapondo evocações dispersas, misturando os registos da narrativa e do comentário, da lírica e da

farsa, numa sintaxe que procura rebelar-se contra a disciplina periodal e aproveitar incidências de aliteração, de rima, de anagrama (os *Mastins*, 1967, reedição aumentada 1986; *O Disfarce*, 1969; *A Lebre*, além de *Memória*, 1971, recolha de textos diversos que incluem algumas das suas melhores produções); *Razões do Coração*, romance, 1991, inspirado pelo diário de um frade no tempo das Invasões Francesas. Experiência interessante de renovação na arte narrativa de fôlego é a de *Comente o Seguinte Texto*, 1972, evocação, por simples justaposição de dados e como que documentos, de um ambiente de contacto alunos-professores, por **Eduarda Dionísio** (n. 1946), que dirigiu um efémero periódico de *Crítica*, 1972, depois autora de um complexo texto de experiência pessoal epocal: *Retrato do Amigo enquanto Falo*, 1979, 3.ª edição 1988; em 1994, *Títulos, Acções, Obrigações*, um longo e importante testemunho histórico. **Álvaro Manuel Machado**, mais conhecido como crítico, ensaísta e comentarista televisivo da literatura, produziu, com *Exílio*, 1978, um arejado romance da emigração política. **Olga Gonçalves** (n. 1929), também poetisa, tem-se evidenciado num tipo de romance de subjectividade individual falante, monologal ou colectiva, que procura apreender as frustrações femininas dos burgueses, ou a dinâmica da consciência de classe do proletariado, especialmente emigrante e feminino (*A Floresta de Bremerhaven*, 1975, 4.ª edição 1992; *Mandei-lhe uma Boca*, 1977, 3.ª edição 1987; *Este Verão o emigrante là-bas*, 1978; *Sara*, três edições 1986; *Cantar de Subversão*, 1990).

Entre as carreiras mais inovadoras salienta-se a de **Maria Gabriela Llansol** (n. 1931: *Os Pregos na Erva*, 1962, reed. 1987, *O Livro das Comunidades*, 1977; *Causa Amante*, 1984; *Contos do Mal Errante*, 1986; *De Sebe ao Ser*, 1988; *Amar um Cão*, 1990). Os seus livros, desde 1962, são séries de pequenas evocações ou meditações, localizadas em geral na Alemanha ou regiões próximas, pelo início do Renascimento, e em que, à volta de Copérnico, Hadewijch e de Isabol Pessoa (e em ambiente fantástico ou ucrónico, de um misticismo sexual de corpo e de escrita, em torno da revolta dos anabaptistas de T. Muntzer e no cerco dos heréticos de Münster), gravitam personagens nomeadas por sobreposição de autores místicos ou tidos como tais (S. João da Cruz, Mestre Eckart, Suso e Nietzsche, etc.). Embora com partes que de um ponto de vista não-esotérico parecem frouxas ou gratuitas, estes livros são perpassados por transfigurações ou por uma comunicável experiência de alta qualidade, dentro de uma concepção pós-modernista (não-histórica, não-científica, céptica em relação a qualquer progresso social ou outro). Os volumes publicados do seu *Diário*, *Um Falcão no Punho*, 1985, e *Finita*, 1987, apenas se distinguem dos de ficção (ou poesia?) pela aparente distribuição cronológica e por importantes

reflexões acerca da perturbante concepção materialista, ou pelo menos corpórea, em que assenta a sua mística e a sua poética dirigidas a uma busca de «cenas fulgor». *Um Beijo Dado mais Tarde*, 1990, desencadeia a mesma perplexidade dos textos de aparente localização básica estrangeira, mas sob sugestão de um vago drama familiar lisboeta e de um quadro de Domingos Sequeira. *Os Pregos na Erva* concluem com um estudo de Augusto Joaquim que pretendem descrever de modo formal o sentido dos contos do livro, que verosimilmente precedem a outra obra, mais simbólica. *Da Sebe ao Ser* é uma visão esotérica da história nacional. *Lisboaleipzig, 1* e *2*, são uma versão de um encontro entre F. Pessoa e J. S. Bach, supostas à base de muito conhecimento real, mas muito sibilina também.

Registemos agora a inflexão de uma carreira meteórica e o fulminante êxito de um livro, ambos marcados pela nova problemática e pelo degelo relacionados com o 25 de Abril. O primeiro é o caso de **Nuno Bragança** (n. 1927-02-12 — f. 1985-02-07), que se tornara conhecido com o romance *A Noite e o Riso*, 1969, 4.ª ed. 1995, imbricado de textos narrativos de diverso fôlego e estrutura focados sobre a marginalidade adolescente e adulta, e com a sua própria génese à vista, erguendo-se pouco a pouco até uma fulgurante autenticidade e a um virtuosismo estilístico que inclui o mais livre calão da boémia lisboeta. No seu segundo romance, *Directa*, 1977, 3 reedições, o registo coloquial desinibido integra-se perfeitamente numa história contada em terceira pessoa que, a dada altura, absorve a meditação da primeira pessoa narradora sobre a própria narrativa e narração (acto de narrar). Há uma mobilização de todos os indicadores de um acto de clandestinidade política da protagonista, enquanto, noutro plano, ele sofre o afastamento, pela droga (ou algo mais profundo, e motivador da droga), da mulher a que o liga um laço afectivo autêntico, e a inexplicabilidade dessa espécie de divórcio, ou suicídio, serve de epicentro a uma vivência do valor irredutível da pessoa singular. Estas preocupações vêm de trás (de Vergílio Ferreira e Bessa-Luís, nomeadamente), mas o que lhe confere uma nova força é o concreto originalmente percepcionado da sua implantação e a abertura para a inevitável dialéctica de qualquer esperança humana (a opção do narrador é patentemente religiosa). Romance ainda afim: *Square Tolstoi*, 1981; *Estação*, c., 1984; novela póstuma e inacabada, *O Fim do Mundo*, 1990.

Êxito imediato teve *O que diz Molero*, de **Dinis Machado**, 1977, 13.ª edição 1984, que, num irónico enquadramento detectivesco e numa imaginosa escrita incorporando, também, os registos mais distensos da oralidade juvenil e popular, capta os mitos da própria estruturação infantil e adolescente, obtendo uma qualificação da gíria, da obscenidade, do *palão*, do paleio evasivo, da imagina-

ção alcunhadora, onomatopeica, entonatória, mímica, gesticular, no teatro pobre do quotidiano infantil — apesar da debilidade do remate. Publicação recente: *Reduto Quase Final*, 1989. Êxito posterior, *Walt*, «noveleta» de **Fernando Assis Pacheco**, 1978, 3.ª edição 1979, que, em linguagem e justaposição narrativa imaginosas e livres, transpõe para as fases de embarque e partida de soldados americanos destinados ao Vietname uma análoga experiência vivida por militares inconvictos das nossas guerras coloniais, camuflagem que já utilizara em *Câu-Kiên*, volume de poesia, como vimos. *Trabalhos e Paixões de Benito Prada*, 1993, r. de uma encarnação galega e moderna do pícaro ibérico.

Registemos a alta qualidade no tratamento irónico, culturalmente muito informado, da ideologia imperialista «ocidental» por **João Medina**, através da reefabulação desmistificadora dos mitos de Swift e Crusoe, em *Novas Aventuras de Gulliver*, 1974, e *A Ilha está cheia de vozes*, 1978, numa espécie de antitextos clássicos, incluindo o segundo «sete histórias plausíveis», mordentes parábolas de colorido exótico.

Lídia Jorge (n. 1946) produziu originais romances de múltiplas acções e de múltiplas vozes que se cruzam num ambiente colectivo de marasmo, quer numa aldeia algarvia anacrónica e que apenas mítica e alucinatoriamente reage aos sinais externos de uma guerra e de uma revolução urbana (*O Dia dos Prodígios*, 1979, 7.ª ed. 1995), quer num grupo de ex-camponeses desenraizados pelos serviços turísticos e erguidos a protótipo da dependência e mimetismo cultural do estrangeiro, o que sugere todo o drama de um novo projecto nacional de vida (*O Cais das Merendas*, 1983, 5.ª edição 1995). *Notícia da Cidade Silvestre*, 1984, 10.ª ed. 1995, romance, desdobra uma patética tensão entre o amor e a alienação económica em duas mulheres. *A Costa dos Murmúrios*, 1988, 8.ª ed. 1995 romance, dá uma implacável visão da guerra colonial tal como vivida em Moçambique por mulheres de oficiais combatentes. Os romances *A última dona* e *A Instrumentalina*, sondagem feminina efabulada à psicologia masculina, ambos de 1992, não mantêm a qualidade anterior; e *O Jardim sem Limites*, 1995, dá, no plano urbano, e por várias vias, a imagem de uma americanização dos ideais de vida lisboeta (como n'*O Cais das Merendas*).

Teolinda Gersão (n. 1940) exprime nos romances *Silêncio*, 1981, 4.ª ed., *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, 1982, 3.ª ed. 1985, no volume de impressões diaristas, *Os guarda-chuvas cintilantes*, 1984, e em *O Cavalo de Sol*, 1989, um desajuste de apetências e realidades quase incoercível entre mulher e homem, ou entre o sujeito de percepção ou sentimento e o sujeito que escreve; em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, r., 1995, romanceia uma história de família e casa desde

D. João VI até fins do séc. XIX, envolvida com recursos folclóricos que salientam o poder dominante de um imigrado francês.

Consagrada com a novela *Montedemo*, 1983, 3.ª edição 1987, em que se baseou uma peça de teatro e que funde sugestivamente um caso de maternidade mal vista com um ambiente rural e uma aura de prodígio, **Hélia Correia**, depois de outras obras intrigantes, publica, em 1991, *A Casa Eterna*, em que a reconstituição quase detectivesca de uma estranha morte dá ensejo a curiosas mini-histórias e flagrantes caracterizações conotativas dos narradores.

António Lobo Antunes (n. 1942) é um dos mais desconcertantes romancistas actuais, pelo cruzamento de uma larga experiência de miliciano na guerra colonial e de psiquiatra com uma inestancável profusão de analogias ou metáforas, e ainda por certo comprazimento na abjecção, situação miserável ou truculenta (*Memória de Elefante*, 1979, 13.ª edição 1989; *Fado Alexandrino*, 1983, 5.ª edição 1987; *Auto dos Danados*, 1985; *Naus*, 1988, cruzamento parodisticamente anacrónico de figuras da Expansão e de retornados da descolonização; *Tratado das Paixões da Alma*, 1990, impiedoso painel de um mundo social degradado e sem saída, colhido em flagrantes descritivos e por vezes inextrincavelmente dialogais; *A Ordem Natural das Coisas*, 1992, onde se intersectam lances cronologicamente diversos de c. 1950 a c. 1990, de destinos pessoais, constratantes, mais ou menos grotescamente hiperbolizados de uma família; *A Morte de Carlos Gardel*, 1991, conjunto de dramas grotescos ligados pela obsessão da mitologia do tango.

Entre os romancistas que se evidenciaram nos anos 80 mencionemos **Américo Guerreiro de Sousa** (n. 1942). O seu primeiro romance, *Exercício no Futuro*, 1980, está construído sob a forma de futuras alternativas de uma expectativa (a de um regressado em procura da amada) que acaba por sugerir a génese do próprio enredo; seguiram-se *Os Cornos de Cronos*, 1980, reedição 1982, misto de humorado quadro de costumes e de fantasia dramática, atingindo em *Onde cai a Sombra*, 1983, o nível superior de um romance de aprendizagem do amor e da comunicação humana. Dentro de uma orientação que se caracteriza pela fusão entre um certo pitoresco de bairro lisboeta ou de evocação histórica e um motivo central absurdo ou insólito, tem vindo a assistir-se ao crescente domínio narrativo de **Mário de Carvalho** (n. 1944): salientemos *Os Casos do Beco das Sardinheiras*, 1981, 3.ª edição 1991, *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1982, e *A Paixão do Conde de Fróis*, 1986, 3.ª ed. 1993, boa novela cavaleiresca actualizada, e o excelente romance de história do Império Romano na Península e primeiros surtos cristãos perseguidos por Marco Aurélio, *Um Deus passeando pela Brisa da Tarde*, 1994, seguido de um

desenfadado romance satírico e compreensivo, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 1995. No extremo oposto de uma linearidade quase ensaística, assinalemos o êxito do romance de **António Alçada Baptista** (n. 1927), *Os Nós e os Laços*, 1985, 6.ª edição 1992, edição brasileira 1986, com uma lógica que, em sociedade sexualmente permissiva, se sente continuar a do *Banquete* platónico ou a dos *Diálogos de Amor* renascentistas, no encalço de uma filosofia do mistério do amor (e da morte) e de uma intuição vital *feminina* que, sempre a partir de posições de *incomodidade*, se evada aos esquemas de um *poder* tradicionalmente masculino. Na fluente novela *Catarina ou o Sabor da Maçã*, 1988, 4.ª ed. 1992, a sua psicologia convivencial erótica assenta na crença do Demónio ou de um certo centro do mal; *O Riso de Deus*, 1933, 3.ª ed. 1994.

A Casa do Pó, 1986, 8.ª ed. 1994, de **Fernando Campos**, tem o seu eixo na figura estranha de Frei Pantaleão de Aveiro para, romanceando (por vezes rectificando) o seu *Itinerário*, produzir uma reconstituição de factos, personagens, ambientes, paisagens naturais e humanas do Mediterrâneo renascentista, com aliciante minúcia, alguma teatralidade (como uma *anagnórise*), e num estilo onde se evidencia uma sólida formação clássica, incluindo a melhor tradição humanista inerente. O romance *O Pesadelo de dEus*, 1990, consuma a tendência para a transfiguração fantástica do quotidiano em que parece ter evoluído. Em 1995 saiu o r. *A Esmeralda Partida*, que é uma versão transparente e minuciosa da vida de D. João II, cuidadosamente recontada, sobretudo nos momentos cruciais, como a batalha do Toro e execução do duque de Bragança, a partir dos seus cronistas (em especial, Garcia de Resende). É ainda autor de *O Homem da Máquina de Escrever*, 1987, e *Psiché*, 1987, 2.ª ed. 1989.

Clara Pinto Correia (n. 1960-01-30) conquista subitamente a maior proeminência com o romance *Adeus, Princesa*, 1985, 7.ª ed. 1993, que, a pretexto de uma indagação policial, reconstitui, sem qualquer ênfase, a situação depressiva do Baixo Alentejo depois de extinta a reforma agrária, através de muitas relações ocasionais de pessoas, a propósito da morte inexplicável de um alemão da então base aérea de Beja; a principal novidade consiste na arte de prender a atenção à volta de um crime que (significativamente) se não desvenda, num estilo muito culto mas transparente. A autora segue a mesma técnica de aparente dispersão em *Ponto Pé de Flores*, 5.ª ed. 1991, cujo principal interesse consiste na ética de uma nova geração de intelectuais (investigadores científicos), que fez ressaltar o perigo anterior da vida secreta, e em *Domingo de Ramos*, 1994, que dá, analogamente, conta do processo revolucionário do 25 de

Abril através do enredo entrecruzado e crítico de camponeses, angolanos e citadinos lisboetas, tal como seria visto uns vinte anos depois.

Além de outros romances, C. P. C. é autora de obras de divulgação científica e crónicas.

O romance *O Viúvo*, 1986, de **Fernando Dacosta**, procura, do ponto de vista de um virtual narrador popular, seguir as mutações que a guerra, a emigração, o 25 de Abril e as inovações técnicas desencadeiam numa aldeia antes isolada, num certo enquadramento utopicamente optimista quanto a uma grande missão histórica portuguesa, inspirado por Agostinho da Silva. Mais acentuadamente alegórico o seu romance *Os Infiéis*, 1992.

Paulo Castilho (n. 1944) é autor de *Do Outro Lado do Espelho*, 1983, e *Fora de Horas*, 1989, que foca de forma densa e sóbria o reajustamento (ou não) da geração idealista e combativa de 60 ao pragmatismo «desideologizado» dos anos 80, tal como isso é vivido por um grupo de portugueses nos Estados Unidos. Em 1993 saiu *Sinais Exteriores*, r., com quatro personagens implícitos, em viagem de desencanto.

Hélder Macedo, já conhecido como poeta e ensaísta, estreia-se em 1991 como ficcionista, com *Partes de África*, em que profusos dados factuais de vária experiência colonial e política portuguesa se enlaçam numa narrativa inextricavelmente testemunhal, interpretativa e ficcional, incluindo um subenredo que parodia o libreto de *Don Giovanni* de Mozart.

Merece ainda menção **Amadeu Lopes Sabino** (n. 1943), de que, entre outros volumes de ficção, desde *Após Aljubarrota*, 1979, salientaremos, pela agilidade da narrativa e por um requintado hedonismo, os contos cosmopolitas de *Novelas Imperfeitas*, 1991.

Helena Marques (n. 1953) produziu *O Último Cais*, 1.ª e 2.ª ed. 1993, que historia desde c. 1880 uma família madeirense, com boa caracterização local e social, seguido de *Acuso Sentado*, 1954, com interesse menor. **Luísa Costa Gomes** (n. 1954) fez sair *Arnheim e Désirée*, 1983, *O Pequeno Mundo*, 1988, e a biografia algo linear de Raimundo Lúdio, *Vida de Ramón*, 1991, 2.ª ed. 1992, sem perspectiva de problemática teológica ou escolástica.

Rui Nunes é um ficcionista preocupado com problemas formais de exposição, transgressão e de imaginação livre: *O Mensageiro Diferido*, 1981, *«Quem da Pátria sai a si mesmo escapa»*, 1983, *Enredos*, 1987, *Álbuns de Retratos*, 1993, *Os Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, 1995.

Bibliografia

Segunda metade do século — Ficção

- *Os Melhores Contos Portugueses*, 3.ª série, selecção e prefácio de João Pedro de Andrade.
- *Antologia do Conto Fantástico Português*, org. e intr. de E. M. de Melo Castro, Afrodite, Lisboa, 1974
- *Imaginários Portugueses — Antologia de Autores Portugueses Contemporâneos*, Cooperativa Fora do Texto, Coimbra, 1992 (fundamentalmente contos).
- *Contrário*, Editorial Escritor, Porto, 1993 (17 contos inéditos).
- Lopes, Óscar: *Dois Decénios de Literatura*; *Tendências Recentes da Ficção Portuguesa em Prosa*, *Alguns Livros de Ficção em Prosa*, *Alguns dos Melhores Romances de 1961*, na revista «Colóquio», n.º 2, Março, 1959, n.ºs 5 e 6, Nov. 1959, n.º 9, Junho 1960, n.º 12, Fev. 1961, respectivamente, além de recensões desde 1951 a 1967 no supl *Cultura e Arte* de *O Comércio do Porto*.
- Mendonça, Fernando: *O Romance Português Contemporâneo*, Assis, São Paulo, 1966.
- Torres, Alexandre Pinheiro: *Romance: O Mundo em Equação*, Seara Nova, 1967
- Pires, Alves: *Do Romance Português Último*, in «Brotéria», 86, 1968-04-04.
- Carmo, José Palla e: *Do Livro à Leitura*, 1971
- Sacramento, Mário: *Ensaios de Domingo II*, Porto, 1973, e *III*, Vega, Lisboa, 1990.
- Cruz, Liberto: *Viragem do Romance Português*, in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. III, Fundação C. Gulbenkian, Paris, 1971
- Salema, Álvaro: *Trinta Anos de Novelística Portuguesa*, Ministério da Comunicação Social, 1975.
- Machado, Álvaro Manuel. *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, «Biblioteca Breve», ICP, 1977.
- Mendes, José Manuel: *Por uma Literatura de Combate*, 1975; *Alguns dos Instantes*, 1978.
- Braga, M Ondina. *Mulheres Escritoras*, col. *A Mulher e o Mundo*, 1980
- Eminescu, Roxana: *Novos Caminhos do Romance Português*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1983; *Le Roman Portugais Contemporain*, Centro Cult. Port., Fund C Gulbenkian, Paris, 1984
- Seixo, Maria Alzira: *A Palavra do Romance*, Horizonte Universitário, 1986, *De Novo o Romance*, 1986; e *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, 2.ª ed. rev., IN-CM, 1987 (estudo espec A. Bessa-Luís, V Ferreira, M. Judite de Carvalho e A. Abelaira).
- *Os Rostos na Ficção Portuguesa Contemporânea*, artigos de Manuel Gusmão, Clara Rocha, J. Fernandes Jorge, I Allegro de Magalhães, Graça Abreu, I. Pires de Lima, Teresa Amado e Urbano Tavares Rodrigues, in «Vértice», n.º 6, II Série, Set. 1988.
- Lopes, Silvina Rodrigues: *Aprendizagem do Incerto*, ed. Litoral, 1990.
- Lepecki, M. Lúcia: *Sobreimpressões*, Caminho, 1988
- Morão, Paula. *Viagens na Terra das Palavras*, Cosmos, 1992.

Sobre autoria feminina na ficção portuguesa contemporânea:

- Sadlier, J. Darlene: *The Question of How — Women Writers and New Portuguese Literature*, Greenwood Press, N. Y/Westpart, Connecticut/London, 1989 (estuda *Novas Cartas Portuguesas*, romances de F Botelho, Lídia Jorge, Hélia Correia, Teolinda Gersão, e tem um informativo apêndice sobre o movimento feminista em Portugal).
- Magalhães, Isabel Allegro de: *O Tempo das Mulheres*, 1987 (foca, em especial. A. Bessa-Luís, M. Velho da Costa, Olga Gonçalves, Teolinda Gersão, Lídia Jorge e suas precursoras desde o

Renascimento, procurando discernir traços femininos distintivos na sua expressão portuguesa). Como iniciação a muitas debatidas questões relacionáveis com a autoria feminina portuguesa da última metade do século pode utilizar-se. Toril Moi, *Teoria Literária Feminista*, trad. esp. Cátedra, 1988, que foca em especial ficcionistas e doutrinárias de expressão inglesa ou francesa (tem ampla bibliografia)

- Magalhães, Isabel Allegro: *O Sexo dos Textos*, 1995, Caminho (foca autores contemporâneos e autores de personagens femininos).
- Rodrigues, U. Tavares: *A Horas e Desoras*, Colibri, Porto, 1993.
- Lopes, Silvina Rodrigues: *Aprendizagem do Incerto*, Litoral Edições, 1990.

Capítulo IX

O Teatro Desde o Naturalismo

Após o novo romantismo historicista que observámos na viragem dos séculos, com que vieram a cruzar-se pouco depois, como vimos, uma corrente naturalista, inicialmente apoiada nos agrupamentos do «Teatro Livre», 1904, e do «Teatro Moderno», 1905, e uma mais débil corrente simbolista — o teatro original português, minado na sua fraca base institucional pela concorrência crescente do cinema comercial estrangeiro, do desporto profissional, da rádio e, depois, da televisão, perdeu pouco a pouco a continuidade dos seus melhores actores e técnicos que se haviam formado na escola de inícios do século e numa tradição ainda anterior. Ao lado da companhia de Amélia Rey Colaço, concessionária, posteriormente subsidiada, quase só em Lisboa se mantiveram algumas condições de sobrevivência, mais ou menos regular, para outras companhias profissionais, geralmente instáveis, obrigando alguns dos melhores actores a recorrer aos espectáculos de revista, cujo nível de sátira ligeira a Censura fez degradar. A Censura do Teatro veio a revelar-se mais destrutiva do que já fora na literatura corrente, até 1974. A esta decadência procuraram reagir até 1974 tentativas subsidiadas pelo Fundo do Teatro e pela Fundação Calouste Gulbenkian, ou então constituídas sobre a precária base do amadorismo ou da associação cooperativa do público.

Foi nestes últimos alicerces que assentou, em grande parte, o Teatro Experimental do Porto, uma das mais duradouras tentativas de teatro experimental, inicialmente sob a direcção artística (1953-62) de António Pedro, depois de experiências lisboetas mais efémeras, que vêm desde o *Teatro Novo*, 1925, e em que avultam o *Teatro-Estúdio do Salitre*, 1946-50, dirigido por

Gino Saviotti (autor de uma obra doutrinária com certa repercussão, *Paradoxo sobre o Teatro*, 1944), um grupo dirigido por Manuela Porto em 1949-50, *Pátio das Comédias*, 1948-49, onde António Pedro se fez encenador, o *Teatro Experimental* (1951-53) de Pedro Bom, o Grupo de Teatro da Sociedade Guilherme Cossoul, desde 1951, e o *Teatro de Arte de Lisboa*, 1955-56. Entre os grupos amadores, destacam-se, em meios universitários, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (T. E. U. C.), fundado em 1938 e dirigido por Paulo Quintela, e, posteriormente, o Teatro Clássico Universitário do Porto (T. U. P.), desde 1948, o Centro de Iniciação Teatral de Coimbra (C.I.T.A.C.), desde 1956, e o Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa. Acresce posteriormente o *Teatro Experimental de Cascais*, 1965, de Carlos Avilez. As mais categorizadas companhias profissionais foram a dos *Comediantes de Lisboa*, 1944-50, do *Teatro Nacional Popular*, 1955-60, de Francisco Ribeiro, a do *Teatro Moderno*, 1961-64, a *Companhia Portuguesa de Comediantes* e o *Teatro-Estúdio de Lisboa*, 1964. Como no século XVIII, a carência de condições materiais para uma escola nacional de teatro (que não pode ser garantida pelo grau actual de profissionalização e pelo Conservatório de Arte Dramática existente, criado por Garrett) provocou, em meados do século, numerosas reacções de ordem teorizante, em manifesta desproporção com a prática organizadora. Na renovação do gosto dramático, desempenhou papel importante Eduardo Scarlatti (1899-1990), quer na apresentação crítica de autores então dominantes na Europa (*Ideias de Outros*, 1927), quer pelo entusiasmo teorizador de *A Religião do Teatro*, 1928.

Quanto ao aspecto propriamente literário da nossa dramaturgia recente, vamos apenas completar os apontamentos dados acerca das correntes historicistas e das afins ao naturalismo e as notas que ficaram dispersas a propósito de autores como Raul Brandão, António Patrício, M. Sá-Carneiro, Almada-Negreiros, Aquilino Ribeiro, António Botto, Régio, Branquinho da Fonseca, Torga, Miguéis, Gaspar Simões (os dois últimos, aliás, mais próximos que os outros de um realismo de costumes, populares ou burgueses), focando os autores que balizam a trajectória intermitente, inconsequente, e nem sempre cenicamente efectivada, de um teatro pós-simbolista, expressionista ou, de algum modo, não-naturalista.

Façamos, pois, uma rápida revista retrospectiva desde o teatro historicista e naturalista, que apontámos como dominante por inícios do século, até aos principais dramaturgos de hoje. A transição pode aliás reconhecer-se na carreira de alguns dos autores a seu tempo nomeados. Assim, **Vasco de Mendonça Alves** (1883-1962) deixou o drama histórico para se dedicar ao teatro de costumes populares (*Meu Amor é Traiçoeiro*, 1935) ou ao drama moral burguês (*Perdida*

no Mundo, 1946); **Francisco Lage** (1888-1957) e **João Correia de Oliveira** (1881-1960) colaboraram na factura, quer de uma peça histórica, *A Ribeirinha*, 1923, quer num drama de costumes rurais *Os Lobos*, 1923, que serviu posteriormente de argumento a um filme; **Vitoriano Braga** (1888-1940) adquiriu a notoriedade com o escândalo naturalista de *Octávio*, 1916, mas veio depois a produzir o seu melhor teatro versando temas sociais e psicológicos (*A Casaca Encarnada*, 1922, sobre os novos-ricos da Grande Guerra; *Os Inimigos*, 1926); **Alfredo Cortês** (1880-1946), partindo do naturalismo e passando pelo teatro de apologia católica tradicionalista, produziu com *Gladiadores*, 1934, um razoável teatro expressionista regressando, depois, a um teatro «bem carpinteirado» de costumes regionais, *Tá Mar*, 1935, e depois, a título de «caricatura» (sobretudo antifeminista) uma peça algo expressionista e algo pirandelliana *Saias*, 1938) e de sátira burguesa (*Bâton*, 1939; *Lá-Lás*, 1940); **Ramada Curto** (1886-1961), que foi quantitativamente o escritor mais produtivo do teatro português na primeira metade do século, se excluirmos as parcerias autoras de revistas, manteve ocasionalmente certas características do seu naturalismo inicial, mas de um modo geral adaptou-se a um tipo de crítica muito ligeira ou circunstancial (*Os Redentores da Ilíria*, 1916; *O Homem que se arranjou*, 1928; *O Perfume do Pecado*, 1935; *Fogo de Vistas*, 1956); **Carlos Selvagem** (pseudónimo de Carlos Afonso dos Santos, n. 1890-08-13 — f. 1973-06-05) fizera nome como memorialista da Grande Guerra e contribuiu para a voga da peça de costumes rurais da Beira Baixa (*Entre Giestas*, 1917), a que se seguiu a colaboração em várias peças de crítica humorística ou melodramática, e depois algumas comédias individuais centradas sobre problemas de moral doméstica, colonial ou genericamente política (*Ninho de Águias*, 1920; *Telmo, o Aventureiro*, 1937; *Dulcineia*, 1943); **Samuel Maia** (1874-1951) situa-se entre o naturalismo e o populismo rural em *Brás Cadunha*, 1928; **Carlos Amaro** (1879-1946) ocupa um lugar à parte, no centro de muitas tentativas suas contemporâneas de teatro infantil, com o seu imaginativo «mistério», *S. João subiu ao Trono*, 1927, que tanto interessa a crianças como a adultos. **António Ferro** (1895-1956), que já vimos ligado ao grupo de *Orpheu* e que dirigiu o Secretariado da Propaganda Nacional salazarista, além de organizar um grupo de «Teatro Novo» 1925, que entre nós contribuiu para revelar Jules Romains e Pirandello, foi autor de peças de provocativo escândalo: *Mar Alto*, 1922, e *O Estandarte*, 1932.

Um fenómeno notório, que vem detrás, é o trabalho de parcerias autorais estimuladas por um êxito fácil: Félix Bermudes (1874-1960) e **João Bastos** (1883-1957), autores da farsa *O Conde-Barão*, 1918; Carvalho **Barbosa** (1884-

-1936) e Arnaldo Leite (1886-1968), que subscreverão perto de uma trintena de peças ligeiras, das quais apenas lembraremos *Cama, Mesa e Roupa Lavada*, 1922.

Saltando agora Raul Brandão, os escritores de *Orpheu* e *presença*, que estudámos no conjunto das revistas, e ainda outros que, como Aquilino, A. Botto, José Gomes Ferreira, António Aleixo, Alves Redol, Paço d'Arcos, Tomás de Figueiredo, Augusto Abelaira, José Rodrigues Miguéis, Domingos Monteiro, José-Augusto França, Bessa-Luís, Mourão-Ferreira, António Gedeão, Cesariny de Vasconcelos, Graça Pina de Morais, Mário Braga, Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues, Joaquim Pacheco Neves, Mário Cláudio, que conhecemos já pela sua obra literária, mencionemos apenas os principais dramaturgos que se revelaram desde finais dos anos 30: **Armando Vieira Pinto** (1906-1964), cuja obra oscila entre a dramatização de conflitos sociais, a de conflitos passionais românticos e a experiência sobretudo formal (*Desencontro*, 1935; *Direito à Vida*, 1943; *À Esquina da Noite*, 1956); **João Pedro de Andrade** (1902-1974), crítico literário e teatral de *presença* que representa a transição do naturalismo para as conquistas do teatro simbólico, expressionista ou da escola de Pirandello (*A Outra Face da Vida*, 1934; *Continuação da Comédia*, 1939; as duas peças de *Teatro*, 1941; *O Saudoso Extinto*, 1947; *A Inimiga dos Homens*, 1951; *O Diabo e o Frade*, 1963); **Costa Ferreira** (n. 1918), actor e produtivo autor, actualiza os moldes da crítica às relações de convivência que determinam a dissolução dos laços sociais e o isolamento individual (*Tragédia do Rio*, 1937; *Quando a Verdade Mente*, 1955; *Um Dia de Vida*, 1958; *Um Homem Só*, 1959; *Os Desesperados*, 1961; *Trapo de luxo*, 1952); **Francisco Ventura** (n. 1910), autor de temas tradicionais, como *Filho sozinho*, 1944, *Casa de Pais*, 1945; **Luís Francisco Rebelo** (n. 1924), animador do Teatro-Estúdio do Salitre, crítico e historiador do teatro português, que experimenta diversos recursos contemporâneos da linguagem teatral no sentido de uma crítica iluminada, quer pela obsessão existencial da morte, quer pelo seu progressismo social: *Teatro*, 1959, e *Teatro de Intervenção*, peças em um acto, 1978 reunindo obras datadas desde 1947, *Condenados à Vida*, 1964, *Portugal, anos 40*, 1983, e *Todo o Amor é Amor de Perdição*, 1994, sobre o julgamento de Camilo — ver adiante e, quanto à história do teatro, notar a larga bibliografia; **Alexandre Babo** (n. 1916), crítico de teatro e autor de *Há uma Luz que se apaga*, 1951, *Encontro*, 1955 e *Jardim Público*, 1972, peça de intenção; **Virgínia Vitorino** (n. 1893 — f. 1967), além do êxito de *Degredados*, de que já falámos, produziu outras peças de tese, como *A Volta*, 1931, *Camarada*, 1937, e *Vendaval*, 1944; **Fernanda de Castro** (n. 1900 — f. 1994) tradutora de dramaturgos, escreveu *Náufragos*, 1925, *A Pedra do Lago*, 1943, e *A Espada de Cristal*, 1964.

Das criações mais originais dos restantes decénios, quase todas ainda irrepresentadas, nomeemos as seguintes de autores que não são fundamentalmente dramaturgos: *O Indesejado*, 1951, de Jorge de Sena, que é de há muito tempo o mais significativo tentame português de um teatro em verso, sugerido pelo de T. S. Eliot, mas sobre assunto nacional e com intenção diferente (as peças em um acto e ainda esboços dramáticos surrealizantes de Jorge de Sena estão reunidas no volume *Mater Imperialis*, 1989); *Sucubrina ou a Teoria do Chapéu*, 1953, peça *surréaliste* de Manuel Lima e Natália Correia, autora individual de outras provocativas peças de sátira, como *A Pécora*, 1966, a sua obra-prima teatral e, mais recentemente, de *Erros meus, má Fortuna, Amor Ardente*, 1982; *A Palavra é de Oiro*, 1961, e *O Nariz de Cleópatra*, 1962, *Anfitrião outra vez*, 1980, de Augusto Abelaira, farsas onde palpitam problemas de ética social e política; *O Render dos Heróis*, 1960, de José Cardoso Pires que, à luz de certos processos assimilados do teatro de Brecht, utiliza o levantamento de Maria da Fonte como tema de reflexão sobre as revoluções rurais traídas (do mesmo autor, a peça *Corpo-Delito na Sala de Espelhos*, estreada em 1979); *Os Implacáveis*, 1961, e *O Gigante Verde*, 1965, *No Princípio será a Carne*, 1969, tentames de um teatro de «liturgia mágica» oficiada pelos actores, de **Manuel Granjeio Crespo** (n. 1939 — f. 1983-03-23); *A Engrenagem*, 1972, de **José Fernandes Fafe**, concebida em antítese ao guião cinematográfico homónimo de J.-P. Sartre. As marcas do teatro «do absurdo» ou do ritual sentem-se na produção de **Manuel Barbosa** (n. 1925): *O Palheiro*, 1963, *O Piquenique*, 1964, *O Insecticida*, 1967.

A mais conhecida revelação de uma personalidade de dramaturgo é, por meado do século, a de **Bernardo Santareno** (pseudónimo de António Martinho do Rosário, n. 1924 — f. 1980-08-29), cuja bela imaginação dialogal e cénica vai inspirar-se na fraseologia e num misto de poesia e superstição populares, e organiza tal inspiração segundo certo sentimento, erótico e religioso, de uma íntima comunhão humana, a realizar através mesmo da crueldade, teorizada por Artaud: *Teatro*, 1957; *Lugre*, 1959, 3.ª ed. 1984; *O Crime da Aldeia Velha*, 1959; 6.ª edição 1978; *António Marinheiro, O Édipo de Alfama*, 1960, 3.ª ed. 1986; *Os Anjos e o Sangue*, 1961, 3.ª ed. 1985). *O Judeu*, 1966, 16.ª ed. 1995; *O Inferno*, 1967; *A Traição do Padre Martinho*, 1969, 4.ª edição 1974, assinalam uma evolução no sentido da denúncia das repressões inquisitoriais ou fascistas, com integração dos recursos e obsessões já anteriormente pessoais numa estruturação sugerida pelo teatro épico de Brecht. Nas peças reunidas em *Os Marginais e a Revolução*, 1979, focam-se quer os conflitos quer as tensões entre a situação política de 1974-76 e variadas formas de marginalidade.

O Vagabundo das Mãos de Oiro foi, em 1961, 4.ª edição 1974, a melhor consagração dramatúrgica de **Romeu Correia** (n. 1917-11-17), na linha de experiências anteriores, integradas na tradição realista, focada em tipos ribeirinhos de Almada e Cacilhas, com um conjunto de recursos que vêm do expressionismo, da tradição popular (romanceiro e fantoches) e do antiteatro, elevando sensivelmente o nível a uma carreira de teatro, romance e conto muito marcada pela sua origem popular, e pela intuição da acção cénica, o que nem sempre acontece com os autores aqui mencionados (*Desporto-Rei*, teatro, 1951, revista, 1955; *Casaco de Fogo*, 1955, edição refundida 1970; *O Cravo Espanhol*, 1967; *Três Peças*, 1968; *Roberta*, 1971; *Tempos Difíceis*, 1987; *O Andarilho das Sete Partidas*, 1983; *Cais de Ginjal*, revista, 1989). Aponte-se também a evolução de **Pedro Serôdio**, pseudónimo de Avelino Cunhal (1887--1966), também contista (*Senalonga*, 1965; *Areias Secas*, 1980), que de *Dois Compartimentos*, 1944, *Naquele Banco e Ajuste de Contas*, ambos de 1947, até *Tudo Noite*, 1965, progrediu no sentido de um mais imaginativo neo-realismo. **Manuel de Lima** escreveu o *Clube dos Antropófagos*, 1956, que se salientou no teatro surrealista também assinalado pela dramatização de *Malaquias* (1993), por José Carreta e Teresa Fava.

À consagração de Bernardo Santareno veio, já no decénio de 1960, acrescentar-se a de **Luís de Sttau Monteiro** (n. 1926-04-23 — f. 1993-07-27), com *Felizmente há Luar*, 1961 (10.ª edição em 1978), que, sobretudo no primeiro acto, adequa à interpretação das condições históricas portuguesas a técnica realista de Bertolt Brecht. Sttau Monteiro produzira já um romance em 1960, *Um Homem não chora*, 9.ª edição 1987, e em 1961 obtivera também um grande êxito nesse género com *Angústia para o Jantar*, aliás construído segundo uma sucessão de cenas dramáticas que denunciam impiedosamente certos preconceitos e ilusões dominantes (9.ª edição 1987). Algumas obras posteriores: *Peças em um Acto* (*A Guerra Santa*, *A Estátua*), 1966, reedição 1974; *As Mãos de Abraão Zacut*, 1968; *Sua Excelência*, 1971, 4.ª edição 1974; *E se for rapariga chama-se Custódia*, narrativa, três edições 1978, em que se mantém constante a denúncia da violência e a responsabilização pelos direitos humanos; *Crónica Atribulada do Esperançoso Fagundes*, 1981, sátira construída com intencionais sobreposições anacrónicas entre as revoluções de 1383, 1820, 1910, 1974.

Estreitamente afim do experimentalismo formal de *Poesia 61* e da *Colecção Nova Vaga*, que desde 1961 se consagra às tentativas do *novo romance*, são as colectâneas de obras do *Teatro de Novos*, 1961, *Novíssimo Teatro Português*, 1962, e *Teatro 62*, às quais aliás (como à *Nova Vaga*) não é alheia uma intenção de realismo social. Algumas das peças incluídas merecem o maior interesse.

Entre os jovens autores representados na segunda colectânea, **Fiama Hasse Pais Brandão** tem já quatro volumes de teatro publicados individualmente: *Os Chapéus de Chuva*, 1960, que foi Prémio Revelação de Teatro; *O Testamento*, 1962; *A Campanha* (com mais três peças), 1964; *Quem move as árvores, Poe ou o Corvo*, ambas de 1979 (o volume *Teatro-Teatro*, 1989, inclui, além deste último, três outras peças, em que obras e figuras conhecidas da tradição cultural mergulham num fundo algo esotérico, que problematiza o próprio teatro); e **Augusto Sobral** (n. 1933) publica individualmente, entre outras obras, *Os Degraus*, 1963, pungente dramatização de certa juventude intelectual combativa, e depois *Memórias de uma Mulher Fatal* e *Quem matou Alfred Mann*, representadas em 1982, e *Abel Abel*, 1992, que foca a vocação assassina de heróis bíblicos. Acrescentemos **José Estêvão Sasportes** (n. 1937), **Artur Portela Filho**, **Maria Teresa Horta** e **Teresa Rita Lopes** (n. 1937), esta última autora de *Os Três Fósforos*, de *Adeus, João* e de *Sopinhas de Mel*, representados em 1983, e *Se mentes*, 1994, além de uma boa síntese dramática dos heterónimos de Pessoa, entre outras peças. Mencionemos ainda, entre outras peças: *Júlia*, obra de interrogação existencialista, 1963, de Rúben A.; *RTX 78/24*, de António Gedeão, 1963; *O Motim*, 1965, de **Miguel Franco** (n. 1918 — f. 1988), que publicou *Legenda do Cidadão Miguel Lino* sobre o tema da revolução burguesa traída pelo bonapartismo, Prémio Almeida Garrett de 1969, edição 1970, reedição 1973; *O capitão de navios*, 1979, e *Afonso III*, 1970, de **Ernesto Leal** (n. 1913), ambas com fundo histórico e intenção actual, como outras de Santareno, Sttau Monteiro e Cardoso Pires, a que podemos acrescentar *A Outra Morte de Inês*, 1968, e *António Vieira*, 1973, esta última excelentemente construída, de **Fernando Luso Soares** (n. 1924), autor de outras peças teatrais, de vários volumes de combativa novelística intervencionista e de estudos literários; *Príncipe Perfeito*, 1988, expressão cénica da profissão historiográfica de **José Borges Coelho**. Entre outras evocações de inspiração histórica ou mítica, mas de matiz helénico, mencionemos *Mulheres de Tróia*, 1989, peça trágica de **Fonseca Lobo**. **Miguel Barbosa** (1925) é um produtivo autor de peças de intenção política e social algo derramado, *O Palheiro*, 1963, *Quer o crime bem ou mal passado*, 1981, e *A Lixeira*, 1992.

Na fase final do regime deposto em 74-04-25, assistiu-se a uma multiplicidade de esforços na organização de grupos teatrais não-comercialistas destinados a um novo público popular, que de modo mais ou menos precário se sucederam e, por vezes, se mantiveram numa difícil e corajosa continuidade, arcando com a impreparação geral desse público e dos próprios agentes teatrais e com um atrofiante sistema censório de várias instâncias que, inclusivamente,

discriminava entre o teatro para a burguesia da Costa do Sol, o do Teatro Nacional, o do público popular lisboeta e o do resto do país, colocados sob tutelas gradativamente vigilantes. A extinção da(s) censura(s) permitiu a reanimação das companhias então existentes e o aparecimento de novos grupos, alguns dos quais chegaram a vilas, bairros populares, aldeias ou unidades agrícolas colectivas, no Sul e no Norte. Além das associações de amadores, de semiprofissionais ou de (precariamente) profissionalizados a que já fizemos referência, é justo mencionar, a este respeito, com a indicação dos anos de estreia, o Grupo Quatro, 1967 (depois Novo Grupo), Os Bonecreiros, 1971, A Comuna, 1973, O Grupo de Campolide, 1973, a Casa da Comédia, a Cornucópia, 1973, a Centelha, o Teatro Experimental de Cascais, 1965, o Teatro-Estúdio de Lisboa, Os Cómicos, 1975, a Barraca, 1975, a Seiva Trupe do Porto, 1973, Teatro Hoje, 1975, Proposta, 1976, o Adóque, 1975 (que renovou a tradição da revista de sátira política e social anterior ao salazarismo), O Bando, nos anos 80, e ainda outros agrupamentos na margem sul, nas Caldas da Rainha, nos arredores do Porto, em Viseu, em S. Pedro do Sul, em Setúbal (TAS, 1975), o Centro Cultural de Évora, fundado por Mário Barradas, dirigido depois por Luís Varela e que integrou os tradicionais «Bonecos de Santo Aleixo», 1975, Teatro Malaposta (Grande Lisboa), Teatro de Noroeste (Viana, 1991), de Braga, etc. Deve também salientar-se o papel desempenhado pelo Instituto Alemão, sob a direcção ou inspiração de Curt Meyer-Clason, pela oportunidade concedida para o conhecimento, através da representação por *troupes* portuguesas, de formas entre nós ainda desconhecidas do teatro germânico desde o expressionismo à actualidade; já depois de 25 de Abril, a encenação de peças portuguesas até então proibidas, no Teatro Maria Matos, sob direcção de Artur Ramos; bem como a acção de encenadores estrangeiros, entre os quais o brasileiro Augusto Boal; e, mais recentemente, o apoio da Acarte, da Fundação C. Gulbenkian. **Pedro Bom** (pseud. de José Manuel da Fonseca, n. 1914) é um dos nomes ligados ao teatro de amadores, para o qual produziu a *Menina e a Maçã*, 1948, *Variações*, 1952, *Assim... assim*, 1992, além de peças infantis. Entre os frutos da descentralização mencionaremos as *Sete Peças em um Acto*, de **António Cabral** e **António Manuel Pires Cabral**, 1977, de implantação transmontana, e *Saco das Nozes*, 1982, deste último.

Estes referidos grupos levaram à cena originais portugueses anteriormente irrepresentáveis, embora (como é natural, dada a imaturidade da experiência teatral portuguesa) o trabalho imediato consistisse em apresentar, e nalguns casos adaptar, autores estrangeiros mais ou menos interditos e que todavia balizam o progresso do último meio século de dramaturgia e de encenação, in-

cluindo algumas das peças mais nomeadas de Gorki, Brecht, Sean O'Casey, Peter Weiss, Sternheim, Wolfgang Bauer, etc.. Animou-se, correspondentemente, a publicação de séries de obras dramáticas, como *Cena Actual*, *Colecção Teatro Vivo*, *Teatro Centelha*, *Repertório da Sociedade Portuguesa de Autores*, *Contravento*, *Movimento*, *Arcádia*, a secção teatral da Editorial Caminho, etc., e, desde Nov./Dez. 1990, a revista *Adágio* do Centro Dramático de Évora, além de outras publicações mais directamente ligadas a grupos ou a espectáculos de maior êxito.

É de salientar a obra dramática de José Cardoso Pires, que em 1960 lançou uma primeira obra de indiscutível pendor brechtiano, *O Render dos Heróis*, 1965, focando a Maria da Fonte, e com *Corpo-Delito na Sala dos Espelhos*, 1979, foca objectivamente a tortura da polícia política.

Deste modo, além das peças já anteriormente referidas, tentaremos registar alguns aspectos desconhecidos ou inflexões particularmente importantes nos autores consagrados. Assim, **Jaime Salazar Sampaio** já figurava em colectâneas dos anos 60 e era conhecido por obras sumariamente classificáveis como de teatro do absurdo e da frustração (*Os Visigodos e outras peças*, 1968; *A Batalha Naval*, 1969), mas em 1976 representa-se e publica-se, da sua autoria, *Os Preços*, de sátira social directa e actual, conquanto mantendo marcas da sempre intencionada liberdade imaginativa. Ver ainda o volume *Seis Peças*, colecção *Teatro Vivo*, ainda *Inauguração da Estátua* e *O Professor de Piano*, 1991.

Notemos ainda: *Tongatabu*, 1965, de **Orlando Vitorino** (n. 1923); e *A Rabeca*, 1959, *A Bengala*, 1972, *A Caixa*, 1980, peças do absurdo objectivo e da frustração de **Hélder Prista Monteiro** (n. 1922 — f. 1994-11-01), cuja maturidade de diálogo, numa problemática da amizade, o amor, a generosidade (ou não) se atinge com *O Mito*, 1988, *Naturalmente! Sempre*, 1988, *Auto dos Funâmbulos*, 1993. A peça *A Caixa*, 1980, foi filmada por Manoel de Oliveira.

No extremo esteticamente oposto, **Richard Demarcy e Teresa Motta** realizam e publicam uma série de *Fábulas sobre a Revolução Portuguesa* (colecção *Centelha*), que constituem o comentário sintético e imediato de acontecimentos de relevância histórica. **Luís Francisco Rebelo** alcança a oportunidade de publicar um volume de *Teatro de Intervenção*, incluindo cinco peças mais ou menos geralmente interditas, redigidas entre 1946 e 1951, uma farsa inédita, um *Prólogo* adaptando à reforma agrária portuguesa aquele que Brecht fizera para o *Círculo de Giz*, e escreve o texto do espectáculo de documentário retrospectivo *Portugal Anos Quarenta*, edição 1983. **Luzia Maria Martins** (n. 1926), directora do Teatro-Estúdio de Lisboa, tornara-se conhecida com *Bocage, Alma sem Mundo*, 1967, e *Anatomia de uma História de Amor*, 1968, e

tem com o 25 de Abril o ensejo de fazer representar *Lisboa 72-74*, actualizando um texto até então proibido, a que faz seguir *Trapos e Rendas*, 1975, a que se seguem reconstituições de autores: *Tema e variações*, 1978, sobre Raul Brandão, *O homem que se julgava Camões*, 1982, e *Cesário Quê?*, 1986. É precisamente em Abril de 1974 que **A. Mendes de Carvalho** (n. 1924), autor de alguns volumes de sátira, publica *A 10.ª Turista*, 1972, farsa pretextada num jogo de absurdo de certa pretensa estatística «decimal», em busca de soluções para a economia nacional que se pretenderia basear na dependência turística ou na exportação sumptuária. **Correia Alves** (1922-1982) dirigiu teatro cooperativo, universitário ou televisivo, como *Trevas* (1949), *Sombras* (1951), e *Náugrafos* (1952), já tocado pelo neo-realismo.

A mais importante revelação imediata da dramaturgia posterior ao 25 de Abril é, provavelmente, **Carlos Coutinho** (n. 1943), que por sinal se encontrava em julgamento sob prisão na altura do movimento. Em 1972 editara *O Herbicida*, reedição 1974, baseado numa fantasia alegorizante (Lisboa, por um lapso militar, seria atingida por um desfolhante tóxico destinado ao Vietname), que constitui uma sofisticada crítica aos ideólogos do estruturalismo psicanalítico em moda, cuja linguagem impregna o diálogo dos últimos «sobreviventes» lisboetas. Muito diferentemente, *A Última Semana antes da Festa*, 1974, é uma série de quadros flagrantemente documentais de um asilo de velhos, dando a ler à transparência, e sem artifício visível, toda a estrutura social envolvente. Por último, há a considerar os dois volumes, muito variados, do seu *Teatro de Circunstância*: no primeiro volume, com cinco peças, 1976, está em foco directo a actuação do aparelho de repressão e a luta dos militantes resistentes; no segundo volume, com duas peças, 1977, sob o título a traço demasiado grosso de *A Estratégia do Cinismo*, consegue surpreender as grandes tensões dos nossos dias no desenvolvimento das próprias relações íntimas e domésticas das personagens. (Carlos Coutinho é também autor de dois livros de crónica ou testemunho de repressão interna e colonial, *Recordações da Casa dos Mortos*, 1976, e *Uma Noite na Guerra*, 1978, e de uma novela de tema análogo, *O que agora me inquieta*, 1985.) Um produtivo autor e encenador de sátira e de numerosas e oportunas reconstituições históricas em cima dos acontecimentos é **Hélder Costa** (n. 1939), de que apenas mencionaremos *A Camisa Vermelha*, 1977, *Três Histórias do dia-a-dia*, 1977, *Zé do Telhado*, 1978, *D. João VI*, 1979, e *A Viagem*, 1982. Uma das mais conseguidas peças sobre o 25 de Abril é *A Noite*, 1979, reedição 1987, de **José Saramago**, que tipifica o impacto imediato da revolução democrática nos conflitos internos à redacção e à oficina gráfica de um jornal; deve-se-lhe também o melhor entre os numero-

sos dramas históricos relacionados com o 4.º centenário camoniano, *Que farei com este livro?*, 1980, *A Segunda Vida de S. Francisco de Assis*, 1986, redução ao absurdo da apologia franciscana da pobreza, e *In nomine Dei*, 1993, 2 eds., nascida como guião de uma ópera estreada em Münster, em Outubro desse ano. Em 1992, **Mário de Carvalho** publicou um volume *Água em Pena de Pato — Teatro do Quotidiano*, três peças produzidas desde 1986 e em que vibra surda e descompensada frustração dos entusiasmos de 1974; e **Eduarda Dionísio**, *Antes que a noite venha*, 1992, onde se contrastam as vozes de quatro figuras trágicas tradicionais femininas, tendo anteriormente dramatizado a figura de Camões com a peça *Douxe-lo vivo, douxe-lo morto*, 1981.

É ainda de notar a adaptação teatral de obras de história ou ficção narrativa, como *Os Bichos*, de **Torga**, *Seara de Vento*, pelo autor, **Manuel da Fonseca**, *O Muro*, extraído, pela Comuna, de um conto de **J. Gomes Ferreira**, *Contos Cruéis*, que a Seiva Trupe encenou a partir de obras diversas de Jorge de Sena, e *Até Amanhã, Camaradas!*, de Manuel Tiago (A. Cunhal). Também da primeira parte da *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes se fizeram em 1977 duas versões dramáticas com um directo cunho exemplarista e sem preocupações de fidelidade filológica ou de distanciação histórica: *1383*, de **Virgílio Martinho** (n. 1928 — f. 1994-12-04), que pertenceu ao agrupamento surrealista-abjeccionista e é autor de outras peças de alegoria concentracionária, como *O Grande Cidadão*, 1963, *Filopópulus*, 1970, reed. 1973, entre outros volumes de novelística com rastos surrealistas; e *Arraia Miúda*, 1977, de **Jaime Gralheiro** (1930), também autor de *O Farruncha*, peça infantil, 1975, e de um vol. de *Teatro*, 1967, obra de adaptação de textos clássicos. Houve outras tentativas motivadas pela passagem do 6.º século da revolução de 1383. Entre outras peças de tendência intervencionista, mencionemos ainda as de **Júlio Valarinho** (n. 1948), com *A Grande Marcha*, 1975, *O Artilheiro*, 1980, *Às Portas do Sol*, 1984; e **Mário Castrim** (pseud. de Manuel Nunes da Fonseca, n. 1920), *Com fantasmas não se brinca*, 1988. A experiência directa ou indirecta da guerra colonial patenteia-se em **Isabel Medina** (n. 1945) (*África*, 1989) e **Fernando Dacosta** (n. 1945) (*Um Jeep em Segunda Mão*, 1979), a que se seguiu *A Súplica*, 1982, e *A Nave Adormecida*, 1988. **Vicente Sanches** (1936) tem uma carreira irregular de dramaturgo, em que se distingue *O Passado e o Presente*, 1971, e *Birra do Morto*, 1973, *Gilberto e Mónica*, 1993.

Uma filosofia pessimista da história portuguesa, uma introversão romântico-simbolista caracterizam a obra do malogrado **Miguel Rovisco** (n. 1959-12--09 — f. 1987-10-03), que se suicidou na altura em que parecia consagrar-se: *Trilogia Portuguesa* (*O Bicho*; *A Infância de Leonor de Távora*; *O Tempo*

Feminino), edição 1987, *Trilogia dos Heróis* (*O Homem da Pluma Azul*; *O Homem dentro do Armário*; *Um Homem para qualquer Pátria*), além de numerosos outros textos inéditos e irrepresentados. **Maria Luísa Gomes** em *Nunca nada de ninguém* versa temas de actualidade ou históricos em focagem feminina, 1991, e, em 1994, *Clamor*, é essencialmente uma excelente montagem de textos do P.ᵉ António Vieira, em três andamentos. **Hélia Correia** apresenta em 1991 *Perdição* (*Antígona*), seguida de *Florbela*, 1991. Registemos, entre outras várias tentativas de farsa musical, *A Jangada*, de **José Viana**, e *Os Macacões* e *A Mão Misteriosa*, de **Augusto Sobral** e **Ary dos Santos**. Um fenómeno característico da época é a grande quantidade de obras produzidas por parte de profissionais do teatro representado. Além dos já mencionados, acrescente-se **Abel Neves** (1958), actor da Comuna, para cujo repertório contribuiu com *Amadis* (1985), *Anákis* (1986) e *Terra* (1991), talvez o seu melhor trabalho do género. Dos recém-vindos à dramaturgia por sugestão ou encomenda especial convém acrescentar **José Jorge Letria**, que, além de peças infanto-juvenis, publicou *O Estreito*, 1992, cujo herói é Fernão de Magalhães, *Paixão e Morte de Mateus Álvares*, 1992, dedicado ao pseudo-D. Sebastião de Ericeira, e *Azul de Delft*, 1993, que foca o fim de Creta; **António de Macedo** (1931), que publicou *O Osso de Mafoma*, 1989, *A Pomba*, 1983, e *A Nova Ilusão*, 1984, uma trilogia que critica interpretações místicas da História. Dispensar-nos-emos de exemplificar os textos literários que foram adaptados ao teatro, quer por propósito comemorativo, quer por falta de obras directamente escritas para teatro.

São de assinalar várias tentativas de levar o teatro a *boîtes*, bares, restaurantes ou de ressuscitar o café-concerto: principal êxito foi o de *Um Cálice de Porto*, em cena durante 1982-84, por iniciativa da Seiva Trupe, à qual se deve também a organização anual no Porto do FITEI, festival baseado em teatro de expressão ibérica. Entre várias tentativas de teatro infanto-juvenil, que mereceriam estudo à parte, salientemos *As Histórias de Hakim*, 1978, de **Norberto de Ávila** (n. 1936), cuja obra mereceu a internacionalização desde essa obra-prima: *A Paixão Segundo S. Mateus*, 1983, *Uma nuvem sobre a cama*, 1990, *Arlequim nas Ruínas de Lisboa*, 1992.

Maria Tereza Valle (1924), 2 vols. de *Teatro*, 1967, que inclui *Todos somos culpados*, e 1974 com *Há Gritos Eternos*. **Yvette Centeno** assinala a nota esotérica ou experimental no seu *Teatro Aberto*, 1974, em *Peças Bem Comportadas*, 1982, *As três cidras de amor*, 1991, e *Será Deus ou o Dr. Freud?*. 1995.

No domínio da crítica, da teoria e da história teatral, mencionemos a actividade permanente de Carlos Porto, Luís Francisco Rebelo, J. A. Osório Mateus e ainda **Pedro Barbosa** (*Teoria do Teatro Moderno — Axiomas e Teoremas*, 1982), também autor de uma provocativa peça que conta com várias hipóteses de eventual reacção do público, *Eróstrato*, 1983, de *Antidéia*, 1992, peça concebida em réplica ao *Marinheiro* de Pessoa, e que escreveu a quase novela *Prefácio para uma Personagem*, 1993, de psicologia infantil. Deve-se-lhe ainda *Aspectos da Renovação Dramatúrgica na Trilogia do Teatro no Teatro de Pirandello*, 1993.

Salientemos a reabertura, em 1978, do Teatro Nacional de Lisboa, edifício que um incêndio destruíra há anos. Têm-se mantido muito incertos os critérios de apoio à descentralização e democratização do teatro pelo fundo oficial correspondente.

Bibliografia

Teatro

- Rebelo, Luís Francisco *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras*, 1965, reed 1977, *Imagens do Teatro Contemporâneo*, Lisboa, 1961, *História do Teatro Português*, 4.ª ed., 1989; *Combate por um Teatro de Combate*, 1977, *O Teatro Naturalista e o Neo-Romântico* (1870-1910), 1978, *O Teatro simbolista e modernista*, 1979, in «Biblioteca Breve», ICP; *História do Teatro de Revista em Portugal*, 2 vols., Dom Quixote, 1984-85, e *100 Anos de Teatro Português* (1880-1980), Edit. Brasília, Porto, 1984, *História do Teatro*, col. Sínteses da Cultura Portuguesa, IN-CM, 1991
- Vilaça, Mário *Teatro Contemporâneo*, «Vértice», Coimbra, 1967
- Picchio, Luciana Stegagno: *História do Teatro Português*, Lisboa, com uma desenvolvida e bem ordenada bibliografia, Portugália, 1969; *Profilo Storico della Letteratura Dramatica Portoghese*, Milão, 1967
- Rodrigues, U Tavares. *Noites de Teatro*, 2 vols., Ática, 1962 (referente a peças e espectáculos de 1958-59).
- Cruz, Duarte Ivo *Introdução ao Teatro Português do Séc XX*, Lisboa, 1969
- Porto, Carlos. *Em busca do Teatro Perdido*, 2 volumes (1958-71), 1973, *Teatro de Abril (e não)*, in *Diário de Lisboa*, 78-04-25, incluído numa folha especial desse periódico sobre *Quatro Anos de Cultura em Portugal* (25 de Abril de 1974 a 25 de Abril de 1978); *O Teatro nos anos 60*, «Vértice», II Série, 27, Junho 1990, pp 36-41 (contém cronologia).
- Mendonça, Fernando *Para o estudo do teatro em Portugal* (1946-1956), Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, São Paulo, 1971.
- Tabucchi, Antonio *Il Teatro Portoghese del dopoguerra (Trent'anni di Censura)*, Edizioni Abete, Roma, 1976.
- Osório, J A. *Escrita de Teatro*, Bertrand, 1977.
- Santos, M Antónia dos Reis: *O Teatro no Séc. XX em Portugal*, Gráfica Olímpica, Rio de Janeiro, 1979
- Porto, Carlos/Meneses, Salvato Teles de: *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal (1974-84)*, Caminho, 1985.
- Ferreira, Costa. *Uma Casa com Janelas por Dentro (Memórias de Teatro)*, IN-CM e SPA, 1985.
- Sena, Jorge de *Do teatro em Portugal* (crítica), 1989, Edições 70.
- Simões, J Gaspar: *Crítica VI — O Teatro Contemporâneo (1942-1982)*, IN-CM, 1985.
- Barata, José Oliveira. *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, 1991 (interessa a toda a história teatral portuguesa; examina, em especial, obras de Bernardo Santareno e Sttau Monteiro, e cita bibliografia monográfica para autores e obras).
- Em M. Manuela Gouveia Delille, *«O Judeu» de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico e B. Brecht e com o teatro de P. Weiss*, sep rev. «Runa», 2/84, 1985, encontram-se bem determinadas certas linhas de influência desses dois autores alemães e ainda de outros, na dramaturgia portuguesa.
- *Do Pobre B. B. em Portugal — Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, coord. e pref. de M. Manuela Gouveia Delille, Editora Estante, Aveiro, 1991 (com muitos dados e bibliografia de interesse geral, ilustrações e um inventário cronológico).
- Santos, Maria da Graça dos: *Le théâtre portugais et la censure au XXème siècle 1926-1974: un théâtre sous surveillance*, texto mimografado, Univ. de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1991.
- Ribas, Tomás: *O Teatro da Trindade*, Inatel, 1993
- A Tempo: da Literatura de Cordel da Sala Jorge Faria estão já editados em 1995 10 vols., com versão moderna e observações.

Bibliografia complementar
de autores dos capítulos V, VI, VII e VIII

Apenas se mencionam as principais obras não referidas no texto e estudos não incluídos em bibliografia geral Excluem-se também estudos que acompanham edições. Como traduções, apenas se referem as principais colecções antológicas individuais de poesia.

- RUBEN, A. — **Estudos:** in *Memoriam*, 3 vols , IN-CM, 1981
- AUGUSTO ABELAIRA — **Ficção:** *Ode (quase) marítima*, c 1978, *O Triunfo da Morte*, 1981. — Teatro: *Anfitrião outra vez*, 1980 — **Estudos:** tese de doutoramento de M. Elvira Souto Presado, Santiago de Compostela, 1989; M Lúcia Lepecki *Meridianos do Texto*, Assírio e Alvim, 1979.
- MANUEL ALEGRE — **Poesia:** *Um Barco para Ítaca*,1974, *Coisa Amar (Coisas do Mar)*, 1976; *Babilónia*, 1983, 3.ª ed. 1986, *Os Homens do País Azul*, 1989; *Com que pena*, 1992. — **Ficção:** *Jornada de África*, r , 2 eds., 1989, sobre a guerra colonial com trágicos ressaibos da demência sebastianista; *O Canto e as Armas e Atlântico*, reunião de poemas anteriores, Dom Quixote, 1989 — **Estudos:** n.º especial de *Letras e Letras*, 35, trad *Lusíade Exilé*, Paris, 1970.
- EUGÉNIO DE ANDRADE — **Poesia:** *Adolescente*, 1942, *Pureza*, 1944, reed. separadas em 1978 e 1981, *Primeiros Poemas*, 8.ª ed., 1993, *Véspera de Água*, 1973, 6.ª ed 1990; *Poesia e Prosa* (1940--1986), 4.ª ed aum., 3 vols., e um 4.º vol com bibliografia de Arnaldo Saraiva, Círculo de Leitores, 1987, 4.ª ed. aum., 2 vols., *O Jornal — Limiar*, 2 vols.; *Rente ao Dizer*, 1992. — **Antologia:** col. «Textos Literários», org por Paula Morão, 1981, para crianças *História de Égua Branca*, 1977, 5.ª ed 1990; *Aquela Nuvem e Outras*, 1986, 4.ª ed 1993 — **Prosa:** *Porto. Os Sulcos do Olhar*, álbum, 1988 Iniciou-se em 1993, por ordem basicamente cronológica, a ed da *Obra de E. de A.*, Fund Eugénio de Andrade, que também publicou nesse ano *Alentejo* (poesia e prosa), *À Sombra da Memória*, *30 Poemas*, com trad cast., franc. e inglesa. — **Traduções originais:** *Poemas de G Lorca*, 1946, 4.ª ed. 1979; *Cartas Portuguesas*, 1969, 5.ª ed. 1986; *Poemas e Fragmentos de Safo*, 1974, 2.ª ed 1982; *Trocar de Rosa* (traduções antológicas), 1980, 5.ª ed. 1995. — **Principais traduções:** *Ostinato Rigore*, por C. V Cattaneo, Abete, Roma, 1975; *Antologia Poética*, por Angel Crespo, Plaza & Janés, Barcelona, 1981, *Vingt-sept Poèmes de E. Andrade*, por Michel Chandeigne, Paris, 1983; *Matière Solaire e Le Poids de L'Ombre*, ambos trad. e pref. por Michel Chandeigne *et alii*, Éditions de la Différence, Paris, 1986, seguidos de *Blanc sur Blanc e Écrits de la Terre*, 1988, *Inhabited Heart*, por Alexis Levitin, Private Press, Califórnia, 1985, *Memoria d'Outru Riu*, trad. asturiana, por Antonio García, Libros de Frou, Oviedo, 1985, *Poemas*, trad. cast. e asturiana, Oviedo, 1988; *Memory of Another River*, trad., New Rivers Press, N. Iorque, 1988; *El Otro Nombre de la Tierra*, por Angel Crespo, Valência, 1989; *Versants du Regard*, por P Quillier, La Différence, Paris, 1989; *L'Autre Nom de la Terre*, trad por M Chandeigne, La Différence, Paris, 1990; *Com Palavras Amo*, ed bilíngue português-chinês, Inst Cult. de Macau, 1990; *Ostinato Rigore*, trad catalã, Manuel Guerreiro, Edicions 62, Barcelona, 1991; *Slopes of a Gaze*, trad A. Levitin, Apalaches Press, Florida, 1992; *Approches de l'eau*, M. Chandeigne, Caravelles, Paris. 1992, *De tanto ollar*, Luis Reis Núnez, La Coruña, 1993; *Próximo al decir*, trad. Juan Puerto Rico; *Ran del Dir*, trad catalã por X. R. Trigo e J. C Ortega, Pagès Editers, Lérida, 1991; *Solar Matter*, A. Levitin, trad ingl., QED Press, Fort Braggs, Calif., 1995; *O outro nome da Terra*, trad. chinesa, Jingming, Editora da Montanha das Flores, Pequim, 1995; *Office de la Pacience*, trad. franc. M. Chandeigne, Ed. «Orfeu», Bruxelas, 1995; *Ofício da Paciência*, trad. J. L. Puerto, Ed. Hipérion, Madrid, 1995, *Aquela Nube y Otras*, trad. J Mernárris, Ed. Hipérion, Madrid, 1995. — **Estudos:** *21 Ensaios sobre E. de Andrade*, Inova, Porto, 1971 (com ampla bibliografia); Maria Ligia Martha Aiele,

A Poesia de E Andrade em Tempo de Metamorfose, tese de dout., São Paulo, 1971, S P. de Azevedo, *Rigorosa Arquitectura*, Sorbona, 1976; Óscar Lopes, *Uma Espécie de Música*, IN-CM, 1979; Luís Miguel Nava, *O Essencial sobre E. de Andrade*, IN-CM, 1987; importante vol de bibliografia e ilustração por Arnaldo Saraiva, ed *Poesia e Prosa*, 3 vols., Círculo de Leitores, 1987, Vasco Graça Moura, *Várias Vozes*, 1987, pp 120-148; Carlos A. Mendes de Sousa, *O Nascimento da Música — A Metáfora em E. de Andrade*, Almedina, Coimbra, 1988. «Letras e Letras», n.º especial dedicado a E. de Andrade, 32, Agosto de 1990. *E de A.*, catálogo de exposição bio-bíblio-iconográfico, C M. de Ponta Delgada, 1992. A Fund. Eng de Andrade publicou um estudo de Arnaldo Saraiva, *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, 1995 — **Antologias ilustradas**: *O comum da Terra*, e *Poesia, terra de minha mãe*, ambas ed ASA, *Contra a obscuridade*, Afrontamento, Porto, 1992.

- SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN — **Poesia**: *O Cristo Cigano*, 1961, reed. s/d., *Poesia*, 3.ª ed. 1975, *Tempo Dividido e Mar Novo*, reed. rev. e ampl., 1985, *Poemas Escolhidos*, Círculo de Leitores — **Antologia**: *Poesia de S. M B. A.*, apres. e selec. de Silvina Rodrigues Lopes, «Textos Literários», Comunicação, 1990 (tem bibliografia). Saíram em 1990-91 três vols. previstos de *Obra Poética*, Caminho, Lisboa. — **Contos**: *A Casa do Mar*, 1979, *Histórias da Terra e do Mar*, 1984, 3.ª ed., Texto Editora, 1989 — **Traduções**: *Mediterranée* (antologia), J. Vital, Éd. de la Différence, Paris, 1980; *Navigations*, J Vital, Ed. de la Différence, 1988; *Marine Rose* (antologia), R Fainlight *Black Swan Book*, 1988, *Il Nome delle Cose*, intr e trad. V Cattaneo, Fogli di Portucale, 1983, *Il Sole, Il Muro, il Mare*, G. Lanciani, Japadre Ed., Roma, 1987 — **Estudos**: ver textos e bibliografia no n.º especial (*dossier*) de «Letras e Letras», n.º 47, Maio de 1991, *O itinerário maravilhoso de S. M B A. (Uma leitura dos contos)*, Porto Editora, 1994, ed de *Textos Literários*, 1990 (bibliografia)
- ANTÓNIO LOBO ANTUNES — **Romances**: *Os Cus de Judas*, 1979, 14.ª ed. 1986, *Conhecimento do Inferno*, 1980, 8.ª ed 1987, *Explicação dos Pássaros*, 1981, 9.ª ed 1988.
- ANTÓNIO ALÇADA BAPTISTA — *Peregrinação Interior, vol I — Reflexões sobre Deus*, 1971, 7.ª ed. 1986, ed brasileira 1983, vol II — *O Anjo da Esperança*, 1982, 3.ª ed. 1986; *Tia Suzana, Meu Amor*, 1989
- BAPTISTA-BASTOS — **Entrevistas**: *As Palavras dos Outros*, 3.ª ed rev e aum 1988. — **Ensaio**: *O Filme e o Realismo*, 1962, reeditado — **Estudo**: *O nome do Pai*, in *Cifras do Tempo*, Caminho, 1990, pp 309-322; *dossier* de informação e estudos em «Letras e Letras», n.º 98, Julho, 1993
- ANTÓNIO BARAHONA — **Poesia**: *Impressões Digitais*, 1968; *Eunice*, 1979; *Um Livro Aberto Diante dum Espelho*, 1991.
- MARIA ISABEL BARRENO — **Ficção**: *A Dama Verde*, 1983, *Contos Analógicos*, 1983, *Célia e Celina*, 1985; *Crónica do Tempo*, 1990, *O Enviado*, 1992.
- RUY BELO — **Poesia**: *Homem de Palavra(s)*, 1969, *Transporte no Tempo*, 1973, *País Possível*, 1973; *A Margem da Alegria*, 1974, *Obra Poética*, 2 vols., Presença, 1.ª ed. 1981, reed. 1990 — **Traduções**: *La Peur e les Signes*, por M Chandeigne, *L'Escarpette*, 1992. — **Estudo**: Amaral, F. Pinto, *Na órbita de Saturno*, Hiena, 1992.
- AL BERTO — *À procura do Vento num Jardim de Agosto*, 1977, *Meu Fruto de Morder Todas as Horas*, 1980; *Três Cartas de Memória das Índias*, 1985; *Uma Existência de Papel*, 1985. — **Ficção**: *Lunário*, 1988 — *Textos sobre artes mágicas: A Secreta Vida das Imagens*, 1991. — **Trad.**: *Lavori dello Sguardo*, por C V. Cattaneo, Roma, 1985.
- AGUSTINA BESSA-LUÍS — **Ficção**: *Os Super-Homens*, r 1950; *O Manto*, r., 1961; *Sermão do Fogo*, r., 1962; *Os Quatro Rios*, r., 1964; *A Dança das Espadas*, r, 1966; *A Canção diante de uma Porta*, r., 1966; *Homens e Mulheres* r, 1967; *As Categorias*, r., 1970; *Camilo e as Circunstâncias*, 1981, *Um Bicho da Terra (Uriel da Costa)*, 1984, *Martha Telles*, 1986; *A Monja de Lisboa* (bibliografia de

Maria da Visitação, do séc. XVII), 1985; *A Corte do Norte*, 1987; *Prazer e Glória*, r., 1988; *Eugénia e Silvina*, 1989; *Vale Abraão*, r., 1991. — Teatro: *O Inseparável*, 1958; *A Bela Portuguesa*, 1986; *Aforismos, extraídos dos livros de ficção*, 1988. — Viagens e ensaios: *Embaixada da Calígula*, 1967, *Longes Dias Têm Cem Anos*, 1982. — Estudos: Álvaro Manuel Machado, *Agustina Bessa-Luís (o Imaginário Total)*, Dom Quixote, 1983 (com extensa bibliografia); e *A. B. L.*, col. «Vida e Obra», Arcádia, 1979; M. Antónia Câmara Manuel e J. M. Morais, *Análise de «A Sibila» de A. B. L.*, Didáctica Editora, 1987; n.° especial de «Letras e Letras», 12, Dezembro 1988, M. Glória Padrão e M. H. Padrão, *A Sibila de A. B. L.*, compilação de críticas e ensaios, ASA, Porto, 1982; Silvina Rodrigues Lopes, *A Alegria da Comunicação*, IN-CM, 1989, e *A. B.-L. As Hipóteses do Romance*, tese, 1992 (contém bibliografia que inclui dispersas entrevistas e artigos sobre a escritora); Laura Fernanda Bulger, *A Sibila, Uma Superação Inconclusa*, Guimarães Editores, Lisboa, 1990; teses de doutoramento de Simone M. de Oliveira, Rio de Janeiro, 1978; Catherin Konga Dumas, 3.° ciclo, Sorbona, 1984, Elisa Guimarães Pinto, São Paulo, 1981; e M. E. Souto Presado, Santiago de Compostela, 1989. *Agustina por Agustina*, entrevista por Artur Portela, Dom Quixote, 1986.

- FERNANDA BOTELHO — Ficção: *O Enigma das Sete Alíneas*, 1956, *Terra sem Música*, 1969, reed. 1991, *Lourenço é Nome de Jogral*, 1971, 2.ª ed. 1971, *Festa em casa dos Flores*, 1990. — Estudo: Ver M. Lúcia Lepecki, *O Romance Português Contemporâneo. Fernanda Botelho*, Belo Horizonte, 1969.

- MARIA ONDINA BRAGA — Ficção: *Amor e Morte*, 1970; *Os Rostos de Jano*, 1973; *A Revolta das Palavras*, 1975, *Estação Morta*, 1980; *A Casa Suspensa*, novela, 1982; *Angústia em Pequim*, narrativa, 1984, reed. 1988; *Lua de Sangue*, novela, 1986. — Crónica: *Eu vim para ver a Terra*, 1965; *Passagem do Cabo*, 1944. — Biografias: *Mulheres Escritoras*, 1980. — Estudo: Regina Lamas, *A Arte da Sugestão em M. O. B.*, «Colóquio/Letras», reed., 1988; n.° especial de «Letras e Letras», n.° 19.

- MÁRIO BRAGA — Ficção: *Caminhos sem Sol*, 1948; *Quatro Reis*, 1957, 3.ª ed. ref. 1979; *O Cerco*, 1959; *O Livro das Sombras*, 1960; *Corpo Ausente*, 1962; *Viagem Incompleta*, 1963; *Antes do Dilúvio*, 1967. — Teatro: *Café Amargo*, 1966; Crónica — *As Rosas e as Pedras*, 1995.

- NUNO BRAGANÇA — Antologia de contos: *Estação*, 1984. — Novela póstuma: *Do Fim do Mundo*, 1990.

- FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO — Poesia: *Morfismos*, 1961, *Barcas Novas*, 1966; *Novas Visões do Passado*, 1975; *Homenagemàliteratura*, 1976, *Área Branca*, 1979; *Falar sobre o Falado*, 1989; *Âmago II (Três Rostos)*, Assírio e Alvim, 1989. N.° especial de «Letras e Letras», n.° 81, Out. 1992.

- CASIMIRO DE BRITO — Poesia: *Poemas da Solidão Imperfeita*, 1957; *Sete Poemas Rebeldes*, 1958, *Telegramas*, 1959; *Canto Adolescente*, 1961, *Vietname*, 1968; *Labyrinthus*, 1981. — Prosa: *Um Certo País ao Sol*, 1975; *Prática da Escrita em Tempo da Revolução*, 1977; *Nós, Outros*, colab. com Teresa Salema, 1979; *Regresso à Fonte*, 1985; *Onde se acumula o pó?*, 1987; *Arte da Respiração*, aforismos de tipo zen, de profissão panteísta e anti-humanista, 1988.

- ANTÓNIO MANUEL PIRES CABRAL — Poesia: *Roleta em Constantim*, 1981; *Os Cavalos da Noite*. — Contos: *O Homem que vendeu a cabeça*, 1987. — Crónicas: *Os Arredores do Paraíso* (Grijó), 1991.

- FERNANDO CAMPOS — Ficção: *O Homem da Máquina de Escrever*, novela, 1987.

- MARIA JUDITE DE CARVALHO — Ficção: *Flores ao Telefone*, 1968; *Os Idólatras*, 1969; *Tempo de Mercês*, 1973. — Estudos: n.° especial de «Letras e Letras», 24.

- MÁRIO DE CARVALHO — Ficção: *Os Contos da Sétima Esfera*, 1981, reed. 1990; *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, 1983, 2.ª ed. 1990; *Era uma Vez um Alferes*, 1984, reed. 1985.

Contos Soltos, 1986, *Os Alferes*, Caminho, 1989; *Quatrocentos Mil Sestércios* seguido de o *Conde Jano*, Caminho, 1991

- RAUL DE CARVALHO — **Poesia:** *Mesa da Solidão*, 1955, *Parágrafos*, 1956; *Poemas Inactuais*, 1971; *Tempo Vazio*, 1976, *Quadrangular*, 1976, *Elsinore*, 1980; *Um e o mesmo livro*, 1984. — **Estudo:** no n.º especial dedicado a R. de Carvalho da rev «Sílex», 10, Set. 1986; Serafim Ferreira, *R. de C — Entre o Silêncio e a Solidão*, 1995
- E. MANUEL DE MELO E CASTRO — **Poesia:** *Poligonia do Soneto*, 1963; *Versus-in-Versus*, 1965, *Álea e Vazio*, 1971, *Visão*, 1972; *O Próprio Poético*, São Paulo, 1973; *Ciclo Queda Livre*, 1973; *Círculos Afins*, 1977; *Re-Camões*, 1980. — **Ensaio:** *Literatura Portuguesa de Invenção*, São Paulo, 1984, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, Vega, 1988. — **Estudos:** em «Letras e Letras», n.º 5.
- YVETTE K. CENTENO — **Poesia:** *O Barco na Cidade*, 1965. *Poemas Fracturados*, 1967, *Irreflexões*, 1974, *Sinais*, 1977, *Algol*, 1979 — **Ensaio:** *F. Pessoa, Tempo, Solidão, Hermetismo*, com Stephen Reckert, 1978, *A Viagem de «Os Lusíadas» Símbolo e Mito*, com S. Reckert, Hélder Godinho e M. Clara Almeida Lucas.
- RUY CINATTI — **Poesia:** *Sete Septetos*, 1969; *Poemas Escolhidos*, org. Alberto Lacerda, 1951, *Crónica Cabo-Verdiana*, sob pseudónimo José Celso Delgado, 1967, *Borda d'Alma*, 1970; *Uma Sequência Timorense*, Braga, 1970, *Memória Descritiva*, 1971, *Conversa de Rotina*, 1973, *O a Fazer Faz-se*, 1976, *56 Poemas*, 1981, *Manhã Imensa*, 1984 — **Prosa:** *Ossobó*, c., 1967, é ainda autor de trabalhos científicos de fitogeografia, meteorologia e antropologia cultural, que se ligam com outros textos em prosa ou verso de assunto ultramarino, e de folhetos de sátira de 1970-76, que reagem conservadoramente à crise final do colonialismo, embora tivesse antes dado traços flagrantes e compreensivos relativamente às populações colonizadas. — **Estudos:** além dos incluídos em bibliografia geral, há uma excelente síntese versificada no final da *Antologia* de 1986, pelo seu organizador, Joaquim Manuel Magalhães, dossier dedicado a R. C. em JL, 224, de 1986-10--20; indicações de estudos em *Obra Poética*, IN-CM, 1992, org. de F. Pinto do Amaral.
- MÁRIO CLÁUDIO — **Textos:** *A Voz e as Vozes*, 1972; *Damascena*, 1983; *Improviso para duas Estrelas de Papel*, 1983, *Duas Histórias do Porto*, 1986, *Tocata para dois clarinetes*, r., 1992; *Emerenciana ou o Teor das Artes*, 1990. — **Antologia:** *O Outro Génesis*, crónicas, org. e pref. de Paula Morão, Rolim, 1988. — **Estudos:** n.º especial de «Letras e Letras», n.º 10, Nov. 1988, artigo de Carlos Figueiredo Jorge, sobre a descrição pós-realista em M. C., «Dedalus», 1, Dez. de 1991, pp. 333-346.
- JOÃO JOSÉ COCHOFEL — **Ensaio:** *Iniciação estética seguida de críticas e crónicas*, Caminho, 1992
- HÉLIA CORREIA — **Ficção:** *O Separar das Águas*, r., 1981, reed. 1985, *O Número dos Vivos*, r., 1982, *Soma*, r. 1987, *A Fenda Erótica*, 1988
- JOÃO DE ARAÚJO CORREIA — **Estudo:** J. Bigotte Chorão, *J. de A. Correia — Um Clássico Contemporâneo*, «Biblioteca Breve», ICALP, 1986
- NATÁLIA CORREIA — **Poesia:** *Comunicação*, 1959, *Rio de Nuvens*, 1974, *O Vinho e a Ira*, 1965, *Mátria*, 1968, *A Mosca Iluminada*, *Poemas a Rebate*, 1976, *Epístola aos Lamitas*, 1976, *O Dilúvio e a Pomba*, 1979; *Armistício*, 1985, *Sonetos Românticos*, 1990; Obra completa I: *O sol nas noites e o luar nas docas*, Círculo de Leitores/Pro Jornal, 1993 — **Teatro:** *O Progresso de Édipo*, 1957, *O Homúnculo*, 1964, *O Encoberto*, 1969, reed. 1977 — **Ficção:** *Anoiteceu no Bairro*, r., 1946, *A Ilha de Circe*, r., 1983; *Onde está o Menino Jesus*, c., 1987. É também autora de ensaios, de memórias e de volumes antológicos, como uma *Antologia da Poesia Erótica e Satírica*, 1966 — **Estudos:** n.º especial de «Letras e Letras», 26.
- ROMEU CORREIA — **Ficção:** *Sábado sem Sal*, c., 1974, reed. 1975, *Trapo Azul*, 1948, 3.ª ed. ref. 1978; *Calamento*, 1950, 3.ª ed. 1978; *Bonecos de Luz*, r., 1961, 5.ª ed. 1988. in *Obras de*

R. Correia; *Os Tanoeiros*, r., 1976; *Um Passo em Frente*, c., 1976; *O Tritão*, 1983; *Grito no Outono*, 1984; *Cais do Ginjal*, n. 1989 — Teatro: *Isaura*, 1955; *Sol na Floresta*, 1957; *Bocage*, 2.ª ed. 1979; *As Quatro Estações*, 1981, *Tempos Difíceis*, 1985. — Estudos: n.º especial do suplemento cultural do «Diário» dedicado ao 70.º aniversário de R. Correia, n.º 322, 1987-11-21; Alexandre A. Flores, *R. C. — O Homem e o Escritor*, com. aum. de Almada, 1987 (larga bibliografia).

- ALFREDO CORTEZ — Teatro: *Teatro Completo*, com inéditos, IN-CM, 1992.
- MARIA VELHO DA COSTA — Ensaio: *Ensino Primário e Ideologia*, 1972; *O Mapa Cor-de-Rosa*, 1984. — Poesia versicular ou aforística: *Corpo Verde*, 1979, reed. 1982; *Da Rosa Fixa*, 1978.
- ORLANDO DA COSTA — Teatro: *A Como estão os Cravos hoje?*, 1984.
- BENTO DA CRUZ — *Ao Longo da Fronteira*, r., 1964, *Histórias da Vermelhinha*, reconto de histórias populares, 1991.
- GASTÃO CRUZ — Poesia: *Hematoma*, 1961, *A Doença*, 1963, *Escassez*, 1967; *Teoria da Fala*, 1972; *Os Nomes* (reunião dos livros anteriores), 1979; *Campânula*, 1978; *Órgão de Luzes*, 1981, *Carta a Otelo*, 1984. — Traduções: *Doze Canções de Blake*, 1980 — Estudo: pref. de Manuel de Gusmão a *Órgão de Luzes*, 1990.
- LUÍSA DACOSTA — Crónica: *A-Ver-O-Mar*, 1980; *Morrer a Ocidente*, Porto, 1990 — Ensaio e crítica: *Aspectos do Burguesismo Literário*, 1959; *Notas de Crítica Literária*, 1960.
- EDUARDA DIONÍSIO — Ficção: *Pouco Tempo Depois (As Tentações)*, 1984, *Histórias, Memórias e Mitos duma Geração Curiosa*, 1987. — Diário: *Alguns Lugares Muito Comuns*, 1987.
- MÁRIO DIONÍSIO — Poesia: *Poemas*, 1941; *As Solicitações e Emboscadas*, 1945. — Ensaio e crítica: *Ficha 14*, 1944; *A Paleta e o Mundo*, 1956, reed. 1960, 1973-82; *Obras de M. Dionísio*, 10 vols., 1966-1982. — Estudos: «Colóquio/Letras», n.º 92, Julho 1986, em homenagem a M. D. — *Mário Dionísio — Autobiografia*, *O Jornal*, 1987 (interessa também como testemunho sobre o neo--realismo), *M. D. — 50 Anos de Vida Literária*, Museu do Neo-Realismo, V. F. de Xira, 1991.
- FERNANDO ECHEVARRÍA — Estudos: *Dossier* «em Letras e Letras», n.º 57, 17 Outubro 1991. — Tradução: *Figures*, por J. Lageira e Bernard Noel, «Les Cahiers de Royaumont», 1990.
- ÁLVARO FARIA — Estudos: n.º especial, 75, de «Letras e Letras», Julho/92.
- JOSÉ GOMES FERREIRA — Ficção: *Tempo Escandinavo*, 1969; *Sabor das Trevas*, 1976, reed. 1978, *O Enigma da Árvore Enamorada*, 1980. — Teatro: *5 Caprichos Teatrais*, 1978. — Crónica e memórias: *O Irreal Quotidiano*, 1971; *Gaveta de Nuvens*, 1975; *Revolução Necessária*, 1975; *Intervenção Sonâmbula*, 1977, *Coleccionador de Absurdos*, 1978. Pela ed. das Obras, Dom Quixote, foi lançado em 1990 o 1.º vol. de um diário inédito, *Passos Efémeros — Dias Comuns I* — Estudo: Alexandre Pinheiro Torres, *Vida e Obra de J. G. F.*, 1975, e n.ºs 473-475, Julho/Dez. 1986.
- MANUEL FERREIRA — Ficção: *Grei*, 1944, 3.ª ed. ref. 1984, *A Casa dos Motas*, 1956. — Ensaio: *A Aventura Crioula*, 1967, 3.ª ed. rev. 1989; *No Reino de Caliban* (ant. de poesia africana em português), I (Guiné e Cabo Verde) 1975, reed. 1989, II (Angola e S. Tomé), III (Moçambique), 2.ª ed. 1989; *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, 1 e 2, «Biblioteca Breve», 1977; *Que Futuro para a Língua Portuguesa em África?*, 1988. Fundou e dirigiu *África*, importante revista de literatura africana de língua portuguesa. — Estudos: n.º especial de «Letras e Letras», n.º 17.
- VERGÍLIO FERREIRA — Estudos: *V. F.*, crítica e antologia por João Palma-Ferreira, col. «O Universo do Estudante», João Décio, *V. F. a Ficção e o Ensaio*, São Paulo, 1977; Maria Lúcia Dal Farra, *O Narrador Ensimesmado (o foco narrativo em V. F.)*, São Paulo, ed. Ática, 1978; Maria Alzira Seixo, *O Labirinto e a voz* em «Estrela Polar» de V. F., caderno «Cultura» do *Diário de Notícias*, 78-05-25, e 78-06-01. — Estudos sobre V. F. org. e pref. de Hélder Godinho, IN-CM, 1982 (contém ampla bibliografia), n.º de homenagem a V. F. de «Colóquio/Letras», 90, Março 1986;

José Rodrigues de Paiva, *O Espaço-Limite no Romance de V. F.*, ed. Encontro-Gabinete Português de Leitura, Recife, 1984. H. Godinho, *O Universo Imaginário de V. F.*, INIC, 1985; J. L. Gavilanes Laso, *V. F. Espaço Simbólico e Metafísico*, Dom Quixote, 1988; Rosa M. Goulart, *Romance Lírico — O Percurso de V. F.*, Bertrand, 1990 N.º especial, 101, 1989, da rev. «Anthropos», Barcelona, com ambos dados bibliográficos e outros; Fernanda Irene Fonseca, *V. F., A Celebração da Palavra*, Almedina, 1992; Verschneider, M. da Graça/Santos, Teresa Paula, *Introdução ao Estudo de «Aparição»*, Almedina, 1992 — Entrevistas (antologia): *V. F.: Um Escritor Apresenta-se*, IN-CM, 1981 *Fotobiografia de V. F.*, org. Hélder Godinho/Serafim Ferreira, Bertrand, 1993. — Adaptações ao cinema: *Cântico Final*, 1975, por Manuel e Dórdio Guimarães, *Manhã Submersa*, 1979, por Lauro António — Ensaio: *Pensão*, Bertrand, 1992; dossier em «Letras e Letras», n.º 33. A sair: *Homenagem a V. F.*, pela Fund. Eng. António de Almeida (com um estudo preliminar de Ó. Lopes)

- TOMÁS DE FIGUEIREDO — Ficção: *Procissão de Defuntos*, 1954, *A Gata Borralheira*, 1962; *Dom Tanas de Barbatanas*, 1962; *Vida de Cão*, 1963.
- MANUEL DA FONSECA — Crónica: *Crónicas Algarvias*, Caminho, 1986, reed. 1987 — Estudos: Urbano Tavares Rodrigues, *O Vento, Coro da Tragédia, Signo de Espanto e Violência em «Seara de Vento»*, in «Vértice», 38, n.º 415, pp. 689-701, João de Melo, *M. da F. contribuição para uma leitura (talvez ideológica) de «Seara de Vento»*, in «Vértice», 38, n.ºˢ 410-411, pp. 381-398; M. Lourdes Belchior; M. Isabel Rocha; M. Alzira Seixo, *Três Ensaios sobre Manuel da Fonseca*, ed. Comunicação, Lisboa, 1981 (contém bibliografia); Manuel Simões, *Garcia Lorca e M. da F.*, Cisalpino — Goliardiea, Milão, 1979; *M. da F. — 50 Anos de Vida Literária*, estudos, Vila Franca de Xira, 1991 *Cerromaior* foi adoptado ao cinema em 1980, por Luís Filipe Rocha.
- SEBASTIÃO DA GAMA — Poesia: *Itinerário Paralelo*, 1967; *O Segredo é Amar*, 1969, 3.ª ed. 1986 — Prosa: *Diário*, 1958. Edição de *Obras*... pela Ática. — Estudos: M. de Lourdes Belchior, *S. da G. poesia e vida*, Castelo Branco, 1961; n.º duplo especial de *Távola Redonda*, 16 e 17 (1953), «Letras e Letras», n.º 107, Abril, 1994
- TEOLINDA GERSÃO — Ficção: *O Silêncio*, 1981, 3.ª ed. 1984
- SOEIRO PEREIRA GOMES — Estudos: Augusto da Costa Dias, *Literatura e Luta de Classes. S. P. G.*, Lisboa, 1975; Álvaro Pina, *S. P. G. e o Futuro do Realismo em Portugal*, 1977.
- EGITO GONÇALVES — Poesia: *Luz Vegetal*, 1975, *As Zonas Quentes do Inverno*, 1977, *Os Pássaros mudam no Outono*, 1981, *Falo da Virgem*, 1983; *Poemas Políticos* (1952-1979), 1980; *Dedikatória*, 1989. Traduziu mais de uma dezena de livros de poesia. — Estudos: em «Letras e Letras», n.º 31, dedicado aos 40 anos de carreira literária de E. G., Julho 1990; pref. de *Pêndulo Afectivo*, por Óscar Lopes.
- OLGA GONÇALVES — Ficção: *Ora Esguardae*, 1982, 3.ª ed. 1989; *Rudolfo*, 1985; *Mandei-lhe uma Boca*, 2.ª ed. 1986; *Sara*, 1986, *Armandina e Luciana, O Traficante de Canários*, r., 1988, *Cantar de Subversão*, 1990. — Poesia: *Movimento*, 1972; *Só de Amor*, 1975; *Caixa Inglesa*, 1983; *O Livro de Olotolilisobi*, 1983. — Estudos: depoimentos e críticas em n.º especial de «Letras e Letras», n.º 10, Outubro 1988
- FERNANDO GUIMARÃES — Ensaio: *Linguagem e Ideologia*, 1972; *Conhecimento e Poesia*, Oficina Musical, Porto, 1992. — Estudos: *dossier de «Letras e Letras»*, n.º 65, Fev. 1992. Tradução: *Comment Labourer la Terre*, por Rémy Hourcade, Cahiers de Royaumont.
- ÁLVARO GUERRA — Ficção: *O Capitão Nemo e Eu*, 1973; *Do General ao Cabo mais Ocidental*, 1976; *Café República* (1914-1945), 1982; *Café Central* (1945-1974), 1984; *Café 25 de Abril*, 1987, *Crimes Imperfeitos*, 1990.
- ANA HATHERLY — Poesia: *39 Tisanas*, 1969, *Anagramática*, 1970; *Anacrusa*, 1983 (narrativas de 68 sonhos, comentadas por outros autores).

- HERBERTO HÉLDER — Poesia: *O Corpo, o Luxo, a Obra*, 1977; *A Plenos Pulmões*, 1981; *A Cabeça entre as Mãos*, 1982; *As Magias* (trad. livre de textos encantatórios), 1987, reed. acresc. 1988; *Última Ciência*, 1988. — Tradução: *Vocazione Animale*, ed. Messapo, Siena, 1982 — Estudos: Maria Estela Guedes, *H. H. — Poeta Obscuro*, col. «Margens do Texto», Moraes, 1979; Maria Fátima Marinho, *H. H.*, col «A Obra e o Homem», Arcádia, 1982; José Martins Garcia, *H. H., um Silêncio de Bronze*, Horizonte, 1983; Maria Lúcia Dal Farra, *Alquimia da Linguagem, Leitura da Cosmogonia Poética de H. H.*, IN-CM, 1986, Américo A. Lindeza Diogo, *H. H.. Texto, Metáfora, Metáfora do Texto*, Almedina, 1990; *dossier de «Letras e Letras»*, n.º 51.
- MARIA TERESA HORTA — Poesia: *Candelabro*, 1964; *Jardim de Inverno*, 1966; *Cronista não é Recado*, 1967; *Minha Senhora de Mim*, 1971, *Minha Mãe, Meu Amor*, 1986, *Rosa Sangrenta*, 1987. — Ficção: *Ana*, 1975, *Ema*, 1985 (2 eds.); *Cristina*, 1985. *A Paixão segundo Constança. H*, 1994.
- JOÃO MIGUEL FERNANDES JORGE — *Pelo fim da manhã*. — Ficção: *Nem vencedor nem vencido*, 1988, *Uma paixão inocente*, 1989; *Terra Nostra*, 1992. — Ensaios sobre arte: *O que resta da Manhã*, Quetzal, 1990; *Fim-de-semana*, 1993.
- LÍDIA JORGE — Estudos no n.º especial de «Letras e Letras», n.º 55
- LUÍSA NETO JORGE — Poesia: *A Lume*, 1989, vol. póstumo com fac-símiles, texto fixado e anotado por Manuel João Jorge, Assírio e Alvim, 1989
- NUNO JÚDICE — Poesia: *As Inumeráveis Águas*, 1974, *O Mecanismo Romântico da Fragmentação*, 1975; *Nos Braços da Exígua Luz*, 1976; *A Partilha dos Mitos*, 1982; *As regras da perspectiva*, 1990; *Enumeração de sombras*, 1992. — Prosa: *Última palavra «Sim»*, 1977; *O Voo de Igitur num Copo de Dados*, 1981, *Plâncton*, 1981; *A Manta Religiosa*, 1982; *Adágio*, novela, 1988; *O Processo Poético*, análise histórico-literária. *Roseira de Espinho* (sobre Manuel Laranjeira), 1944. — Tradução: *Les degrés du regard*, por C Chandeigne, L'Escarpette
- TOMÁS KIM — Poesia: *Para a Nossa Iniciação*, 1940; *Os Quatro Cavaleiros*, 1943; *Dia da Promissão*, 1945.
- ALBERTO DE LACERDA — Poesia, edições bilíngues: *Selected Poems*, 1969, Lisboa, 1987; *Sonetos — Venezia*, 1932.
- LUÍS VEIGA LEITÃO — Poesia: *Latitude*, 1950. — Crónicas e narrativas: *Linhas do Trópico*, 1977, *Livro de Ver e de Andar*, ed. brasil. 1976. ed. port. 1978; *Livro da Paixão*, narrativas, 1986; *Rosto por dentro*, 1992.
- JOSÉ JORGE LETRIA — Poesia: *Cantos da Revolução*, 1975, *Os Dias Cantados*, 1978; *O Navegador Solitário*, 1980; *O Desencantador de Serpentes*, 1984, *Adivinhação do Azul*, 1984; *As Estações do Rosto*, 1985; *Cartas de Afectos*, Horizonte, 1989; *Corso e Partilha*, Cronos, 1989; *Cesário: Instantes da Fala*, 1989. *Oriente da Fala*, 1992. É também autor de literatura infantil. — Teatro infantil: *O pequeno teatro*, 1993. — Tradução: *La tentation du bonheur*, trad. Patrick Quillier, Nouvelle Pléiade, Paris, 1993
- ANTÓNIO MARIA LISBOA — Publicação especial e única, sob o seu nome, do cinquentenário do nascimento, Assírio e Alvim, 1978; *A Afixação Proibida*, 1953, de colab. com M. Cesariny de Vasconcelos.
- IRENE LISBOA — Crónica: *Lisboa e quem cá vive*, 1940; *O Pouco e o Muito*, 1956; *Solidão II*, 1966. — Estudos: ver bibliografia em *Irene Lisboa — Folhas Soltas da Seara Nova* (1929-1955), ant., pref e notas de Paula Morão, 1983, e *O Essencial sobre Irene Lisboa*, pela mesma organizadora, que produziu também *Irene Lisboa. Vida e Escrita*, Presença, 1989 (tese de doutoramento pela Univ. de Lisboa); n.º especial de «Colóquio/Letras», n.º 131 (com colab. vária; inclui um artigo de Ó. Lopes, pp 9-23)

- MARIA GABRIELA LLANSOL — *Depois de os Pregos na Erva*, 1973, *A Restante Vida*, 1983; *Na casa de Julho e Agosto*, 1984. — Estudos: Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-Possessão*, Black Sun Editores, Lisboa, 1988; *dossier de* «Letras e Letras», 29, Maio de 1990.
- ILSE LOSA — Ficção: *Sob Céus Estranhos*, 1962, reed. ref 1987, *Encontro no Outono*, 1965, *O Barco Afundado*, 1979; *Estas Searas*, 1984. Tem uma importante bibliografia de literatura infantil. *O Mundo em que vivi* foi trad. para alemão, com recensões muito favoráveis, por ex., da Süddendentsche Zeitung de 1990-12-05. — Estudos: *dossier* de «Letras e Letras», n.º 7.
- M. S. LOURENÇO — *O Doge*, 1962; *Ode a Upsala*, 1964. — Estudos: *dossier* de «Letras e Letras», 103, Dez. 1993.
- DINIS MACHADO — *Discurso de Alfredo Marceneiro a Gabriel García Marquez*, 1984. Romances policiais sob o pseudónimo de Dennis Mc Shade.
- JOAQUIM MANUEL MAGALHÃES — Poesia: *Três Poemas*, 1975; *Dos Enigmas*, 1976, *Ave de Partida*, 1981; *Alguns Antecedentes Mitológicos*, 1984 (com Ilda David); *Assinar o Mar*, 1984 (com Ana Marchand), *Alguns Livros Reunidos*, 1987 (refundição de livros anteriores de 1974-1985).
- ALBANO MARTINS — Poesia: *Os Remos Escaldantes*, 1983; *Sob os Limos*, 1986, *Poemas de Retorno*, 1987, *A Voz do Chorinho [ ]*, 1987; *Vertical o Desejo*, 1988; *Os Patamares da Memória*, 1990, *Entre a Cicuta e o Mosto*, 1992 (com bibliografia completa do autor). — Estudos: *dossier* de «Letras e Letras», n.º 39.
- JOÃO DE MELO — Ficção: *Histórias da Resistência*, c., 1975, *Memória de Ver e Matar*, r., 1977, *Bem-Aventuranças*, 1992. — Estudos: *dossier* de «Letras e Letras», n.º 39.
- JOSÉ MANUEL MENDES — Poesia: *Salgema*, 1969, 3.ª ed. 1983; *Depois do Olhar*, 1986. *Les Ports Inachevés*, Cronos, Viana do Castelo, 1991. — Crítica, ensaio e crónica: *Por uma Literatura de Combate*, 1975, *Mastros na Areia*, 1987.
- DOMINGOS MONTEIRO — Ficção: *O Caminho para lá*, 1947, *Contos do Dia e da Noite*, 1952, *Histórias Castelhanas*, 1955; *O Dia Marcado*, 1963; *Contos de Natal*, 1964, *O Vento e os Caminhos*, 1970.
- HÉLDER PRISTA MONTEIRO — Teatro: *A Meio da Ponte*, 1960; *O Anfiteatro*, 1961, *O Fio*, 1978, *A Vila*, 1985, entre outras peças.
- LUÍS DE STTAU MONTEIRO — Teatro: *Todos os Anos pela Primavera*, 1963, 4.ª ed. 1972; *O Barão* (dramatização do conto de Branquinho da Fonseca), 1966, reed. 1974, *Auto do Motor fora de Borda*, 1966, *Um Homem não chora*, 1975.
- VASCO GRAÇA MOURA — Poesia original: *Modo Mudando*, 1963, *Semana Inglesa*, 1965. *Recitativos*, 1977; *Sequências Regulares*, 1978; *A Variação dos Semestres deste Ano*, 1981; *Os Rostos Comunicantes*, 1984; *A Furiosa Paixão pelo Tangível*, 1987; *Ronda dos Meninos Expostos*, *Auto Breve de Natal*, col. «Graffiti», 1987. — Poesia traduzida: *Dezassete Sonetos de Shakespeare*, 1978, *Vinte e Três Poemas de H. M. Enzensberger*, 1980; *50 Poemas de G. Benn*, 1982; *Os sonetos a Orfeu*, de J. M. Rilke, 1994; *A Vita Nuova* e *Divina Comédia de Dante Alighieri*, 1995. — Estudos: *dossier* de «Letras e Letras», 110, Julho 1994.
- DAVID MOURÃO-FERREIRA — Poesia: *A Secreta Viagem*, 1950; *Tempestade de Verão*, 1954, reed. aum. tal como a anterior em 1960; *In Memoria Memoriae*, 1962, *Infinito Pessoal*, 1962, *Do Tempo ao Coração*, 1966; *Cancioneiro do Natal*, 1971, 3.ª ed. aum. 1986, reed. dos 5 primeiros vols. *A Arte de Amar*, 1967; *Lira de Bolso*, antol., 1969, reed. 1971, *Matura Idade*, 1973. Vols. posteriores à *Obra Poética: Entre a Sombra e o Corpo*, 1980; *Ode à Música*, 1980; *Os Ramos e os Remos*, 1985; *O Corpo Iluminado*, 1987, *No Veio de Cristal*, 1988. Antologia erótica: *Música de Cama*, 1994. — Ensaio: *Os Ofícios do Escritor*, Guimarães Ed., 1989, *Terraço Aberto*, Círc. Leitores, 1992.

Sob o mesmo tecto, 1989, *Temas recuperados*, 1992. — Estudos: José Martins Garcia, *D. Mourão-Ferreira*, col. «A Obra e o Homem», Arcádia, 1980; Vasco Graça Moura, *D. M.-F ou a Mestria de Eros*, Brasília, Porto, 1978, Helena Malheiro, *«Os amantes» ou a arte da novela de D. M. F.*, IN-CM, 1980; *José Martins Garcia, D M. F narrador*, Vega, 1987; n.º especial de «Letras e Letras», n.º 8, Julho 1988

- JOSÉ VIALE MOUTINHO — Ficção: *Jogo do Sério*, 1974; *Apenas uma Estátua na Praça da Liberdade*, 1978; *Entre Povo e Principais*, 1981; *Histórias do Tempo da Outra Senhora*, reed. rev 1985; *A Torre de Menagem*, 1988, *Pavana para Isabella de França*, c., 1992 — Poesia: *Correm turvas as águas deste rio*, 1982; *Os Túmulos*, 1984, *O Rude Tempo*, 1985; *Piano Bar*, 1986; *Máscaras Venezianas*, 1987, *Retrato de Braços Cruzados*, 1989; *As Portas Entreabertas*, 1990, poesia completa de 1975 a 1985; *O Princípio do Outono*, 1992 — Traduções: *Tretze Quadres de Mário Botas*, catalão, 1987; *Mázcares Venecianas*, asturiano, 1989; *Cuentos Fantásticos*, asturiano, 1992; *Un Caballo en la Niebla*, castelhano, 1992, *Nombres de Árboles Muertos*, castelhano, 1992.
- FERNANDO NAMORA — Prosa: *Os Adoradores do Sol*, 6.ª ed 1988, *Sentados na Relva*, 1986, 4.ª ed. 1987, *As Sete Partidas do Mundo*, 6.ª ed 1978, *Tinha Chovido na Véspera*, 1975; *Jornal sem Data*, 1988 — Poesia: *Nome para uma Casa*, 1984 — Estudos: *F N.*, vol. da colec «O Universo do Estudante», Arcádia, org. por Taborda de Vasconcelos, álbum comemorativo de *F N., 40 Anos de Vida Literária*, 1978, José Manuel Mendes, *Encontros com F N.*, Porto, 1979; Yvonne David Peyre, *O Elemento Picaresco em três romances de F. N.*, «Colóquio/Letras», 40 e 41, Nov. 1977 e Jan 1978. Ver ainda biografia e bibliografia de F N em JL, n.º 235, 5 a 11 de Jan. 1987, e *Em Outubro com F N.*, entrevistas por Quirino Teixeira, *Flamingo*, 1987, *Autobiografia*, *O Jornal*, 1987; estudos de U. T. Rodrigues e D Mourão-Ferreira in «Colóquio/Letras», n.º 103, Maio/Junho 1988, em homenagem a F. N., n.º espec de «Letras e Letras», n.º 11, Agosto 1988. *Domingo à Tarde* foi em 1956 adaptado ao cinema por António Macedo, e *O Trigo e o Joio* em 1965 por Manuel Guimarães, e já antes *Batalha da Vida de um Médico*, em 1962, por Jorge Brun do Canto, em 1985 Artur Ramos realizou um filme baseado em *A Noite e a Madrugada*.
- JOAQUIM NAMORADO — Evocação e estudos in «Vértice», 45, Dez. 1991
- LUÍS MIGUEL NAVA — Poesia: *Películas*, 1979; *Poemas*, 1987; *O Céu sob as Entranhas*, 1989. — Ensaio: *O Pão, a Culpa, a Escrita e Outros Textos*, 1982.
- ANTÓNIO REBORDÃO NAVARRO — Poesia: *A Condição Reflexa Poemas (1952-1989)*, IN-CM, 1990; *O Inverno*, 1978, entre outros vols — Conto: *Dante exilado em Ravena*, 1990 — Impressões de viagens: *As Portas do Cerco*, ed. Livros Oriente, 1992. — Estudos: n.º especial, 29, de «Letras e Letras»
- CARLOS DE OLIVEIRA — Poesia: *Turismo*, 1942; *Mãe Pobre*, 1945; *Colheita Perdida*, 1949; *Terra de Harmonia*, 1950, *Cantada*, 1960; reunião em *Poesias*, 1962; *Sobre o Lado Esquerdo*, 1968, *Micropaisagem*, 1969; *Entre duas Memórias*, 1971 — Tradução: *Officina Poetica*, org. e pref por Giulia Lanciani, 1978. — Estudos: Fiama Hasse Pais Brandão, *Nexos sobre a obra de C. de O.*, in «Colóquio/Letras», 26, Julho 1975, 29, Janeiro 1976, Carlos Reis, *Introdução à Leitura de «Uma Abelha na Chuva»*, Almedina, Coimbra, 1980; João Camilo dos Santos, *C. de O. et le roman*, Fund. C. Gulbenkian, Paris, 1988, A. Pinheiro Torres, *A Tetralogia da Gândara de C. de O.*, in *Romance: O Mundo em Equação*, Portugália, Lisboa, 1967, pp. 249-265 Rosa M. Goulart, *C. de O. Arte Poética*, Univ. dos Açores, 1990 (com bibliografia), ver estudos importantes no n.º 38, II Série, da rev. «Vértice», Maio de 1991, e no n.º especial, n.º 61, Dezembro, 1991, de «Letras e Letras» — Antologia: *A Poesia de C de O.*, apres., selec. e notas de Manuel Gusmão, «Textos Literários», 1981, com importante estudo e ampla bibliografia. Silvestre, Osvaldo M.: *Slow Motion — C. Oliveira e o Pós-modernismo*, Ed. *Angelus Novus*, Braga/Coimbra, 1955; *dossier* de «Letras e Letras»,

n.º 61, três importantes estudos em «Vértice», Março/Abril, 1993, de Manuel de Gusmão, Paula Morão e A. A. Lindeza Diogo. *Uma Abelha na Chuva* inspirou um filme de Fernando Lopes, 1972.

- ALEXANDRE O'NEILL — Poesia: *A Ampola Miraculosa*, 1948; *Tempo de Fantasmas*, 1951, *No Reino da Dinamarca*, 1958; *Abandono Vigiado*, 1950; *Poemas com Endereço*, 1962; *Feira Cabisbaixa*, 1979; *No Reino da Dinamarca — Obra Poética* (1951-1965), 1968, reed 1969 e 1974, *De Ombro na Ombreira*, 1969 (2 eds.); *Entre a Cortina e a Vidraça*, 1972; *A Saca de Orelhas*, 1979 — Crónica: *As Andorinhas não têm Restaurante*, 1970; *Uma Coisa em Forma de Assim*, 1980; *O Princípio da Utopia* (póstumo), 1986. Antologia org. pelo autor sob o título de *Tomai lá do O'Neill*, 1987. — Traduções: *Portogalo Mio Rimorso*, Einaudi, 1986; *Made in Portugal*, org. por Antonio Tabucchi, Ed. Guerini, Milão, 1978. — Estudo: Perfecto E. Cuadrado, *Um Adeus Português com pretexto para uma primeira aproximação à poesia de A. O.*, in «Annals S. Humanitats», n.º 1, Univ das Ilhas Baleares, 1985, pp. 35-54; M. António Oliveira, *A Tristeza Contentinha de A. O'Neill*, Caminho, 1992.
- ANTÓNIO OSÓRIO — Poesia: *A Ignorância da Morte*, 1978; *Décima Aurora*, 1982; *Planetário e Zoo dos Homens*, 1985; *Planetário e Zoo dos Homens*, 1990. — Traduções: *Décima Aurora*, in *Fogli di Portucale*, Roma, 1984, *Antologia Poética*, trad. esp., Olifante, Zaragoza, 1986; e *Planetário y zoo de los hombres*, bilíngue, ed. La calle de la casta, 1993. — Estudo: Eduardo Lourenço, A. Osório, col. «Poetas», Presença, 1984
- FERNANDO ASSIS PACHECO — *Viagens na minha Guerra*, 1972; *Enquanto o autor queima um caricoco*, 1979, *Memória do Contencioso e outros poemas*, 1980; *Profissão Dominante*, 1982, *Nausicaah*, 1984
- LUÍS PACHECO — *O Caso das Criancinhas Desaparecidas*, 1986; *O libertino passeio por Braga, A Idolátrica, o seu Esplendor*, 1992
- JOAQUIM PESSOA — Poesia: *O Pássaro no Espelho*, 1975, *O Livro da Noite*, 1981, *Fly*, 1983, *Sonetos Perversos*, 1984, *Por Outras Palavras*, 1990.
- ALBERTO PIMENTA — Poesia: *Ascensão de 7 Gostos à Boca*, 1977, *Metamorfoses de Vídeo*, 1986 (selec de textos de 1970 a 1984); *Sex Shop Suey*, 1988, 2.ª parte da trilogia *Divina Multi(Co)Media*, que termina com *As 4 Estações*, 1984, *Obra Quase Incompleta*, Fenda, 1990; *Santa Copla Carnal*, 1992; *Tomai, isto é o meu porco*, 1992; *O terno feminino*, 1994 — Prosa: *Discurso sobre o Filho da Puta*, 1977, 3.ª ed. ampl. 1981 — *In Modo di Verso*, Edizioni Ripostes, 1983.
- MANUEL ANTÓNIO PINA — Teatro: *A Guerra dos Tabuleiros de Xadrez*, 1985. — Crónica: *O Anacronista*, Afrontamento, 1994.
- JOSÉ CARDOSO PIRES — Estudos: *J. C. P.*, org. por Liberto Cruz, colec. «O Universo do Estudante», Arcádia, 1972; M. Lúcia Lepecki, *Ideologia e Imaginário: Ensaio sobre J. C. P.*, Lisboa, Moraes, 1977, Óscar Lopes, *Time and Voice in the World of J. C. P.*, in «Portuguese Studies», II, Londres, 1986, incluída em *Cifras do Tempo*, Caminho, 1990, Maria Virgínia Gonçalves, *O Herói Degradado e o Deslocamento Trágico em J. C. P.*, Fund. C. Gulbenkian, 1976; Jueil do Nascimento Campelo, *O Delfim — o maneirismo como expressão do romance contemporâneo*. Tese de livre docência, Univ. Fed. de Paraná, Curitiba, 1976; Eunice Cabral Nunes da Silva, *Ciclos Romanescos de J. C. P.*, tese de dout., Univ. Nova de Lisboa, 1981. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, autobiografia, entrevista por Artur Portela, bibliografia, Dom Quixote, 1991. *Dossier* em «Letras e Letras», n.º 45, 17 de Abril de 1991. *A Balada da Praia dos Cães* teve uma adaptação ao cinema por Fonseca e Costa, 1987.
- JOSÉ BLANC DE PORTUGAL — Ensaio: *Anticrítico*, 1960; *Um Exame de Consciência*, 1964. — Estudo: in «Letras e Letras», n.º 4, Março 1988.

- ANTÓNIO QUADROS — **Ensaio:** *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista, 1582-83*; *Portugal — Razão e Mistério*, 1986. — **Ficção:** *Uma Frescura de Asas*, r., 1990.

- ALVES REDOL — A sua obra abrange 7 vols de contos, 3 vols. de teatro, 5 de literatura infantil e ainda estudos, sobretudo etnográficos — Estudos: José Manuel Mendes, *Charrua em Campo de Pedras*, selecção de textos sobre A. Redol, 1975; A. Pinheiro Torres, *Os Romances de A. Redol*, Morais, 1979 Álvaro Salema, org. do vol *A. Redol* da colec «A Obra e o Homem», Arcádia, 1980. Ferreira, Ana Paula. *A. R. e o neo-realismo português*, Caminho, 1992.

- LUÍS DE MIRANDA ROCHA — **Poesia:** *As Mãos no Ar*, 1976; *O Ágil Cão*, 1976; *Coração Transitivo*, 1977.

- ARMINDO RODRIGUES — *Obra Poética*, 16 vols., com três títulos cada, SEC, Lisboa, 1970-1980; *O Poeta Perguntador*, antologia org. por José Saramago, Caminho, 1979. Memórias: *Um Poeta recorda-se*.

- URBANO TAVARES RODRIGUES — Ficção: *A Porta dos Limites*, 1952, 4.ª ed 1979; *Vida Perigosa*, 1955, 3.ª ed 1971; *Exílio Perturbado*, 1962, 3.ª ed. 1982; *As Máscaras Finais*, 1963, reed. 1972; *Terra Ocupada*, 1964, reed. 1972; *Dias Lamacentos*, 1965, 3.ª ed. 1988; *Imitação da Felicidade*, 1966, 3.ª ed. 1988; *Casa da Correcção*, 1968, 3.ª ed. rev 1987; *Contos da Solidão*, 1970, 3.ª ed. 1992; *Dissolução*, 1974, reed. 1983; *Oceano Oblíquo*, 1985; *A Vaga de Calor*, 1986, 3.ª ed. 1987. *Filipa nesse Dia*, c., 1989; *Deriva*, r, 1993. É ainda autor de 14 vols. de viagem ou crónica, e de 20 vols. de ensaio ou crítica, incluindo, além de outros aqui oportunamente referidos: *Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura*, 2.ª ed., rev e aum.; *Nova Crítica*, Porto, 1978; *O Gosto de Ler*, Porto, 1988 — **Estudos:** n.º espec. de «Letras e Letras», 18, Junho, 1989

- ANTÓNIO RAMOS ROSA — *O Grito Claro*, 1958; *Voz Inicial*, 1960; *Terrear*, 1964; *Estou vivo e escrevo Sol*, 1966, *A Construção do Corpo*, 1969; *Nos seus Olhos de Silêncio*, 1970; *Pedra Nua*, 1972; *Animal Olhar*, 1975; *Ciclo do Cavalo*, 1975, *A Imagem*, 1977; *A Nuvem sobre a Página*, 1978; *Círculo Aberto*, 1979; *O Incêndio dos Aspectos*, 1980; *O Centro na Distância*, 1981; *Quanto o Inexorável*, 1983, *Gravitações*, 1983; *Mediadoras*, 1985; *Volante Verde*, 1986, *No Calcanhar do Vento*, 1987, *O Livro da Ignorância*, 1988; *Três Lições Materiais e Acordes*, 1989; *O Não e o Sim*; 1990; *A Intacta Ferida*, 1991; *As Armas Imprecisas*, 1992; *Pólen — Silêncio*, 1992; *Clamores*, 1992. *Dezassete Poemas*, 1992. — **Antologia:** *Poemas de A. R. R.*, apres, selec e notas de Cristina Almeida Ribeiro, «Textos Literários», 1985. *A Mão de Água e a Mão de Fogo*, 1987 — **Ensaios:** *A Parede Azul*, Caminho, 1991 — Traduções: *Poesia*, n.º 2, ed. bilíngue das poesias da A. R. R., Ed. Ministério da Cultura, Madrid, 1979; *Animal Regard* (antologia), Éditions Unes e Meuy (France); *As Marcas do Deserto*, edição bilíngue português-francês, 1980. Traduziu, nomeadamente, Éluard, A. Malraux e M Foucault. — Estudos: n.º espec. de «Letras e Letras», n.º 4, Março 1988; n.º espec, 185-186, de *Le Courier*, Centre Intern. d'Études Poétiques, Bruxelas, Jan.-Jun. 1990.

- FAURE DA ROSA — **Ficção:** *Espelho da Vida*, 1955; *Escalada*, 1961; *O Massacre*, 1972. *Adágio*, 1974; *As Imagens Destruídas*, 1975, *Nós e os Outros*, 1979; *Apassionata*, 1980.

- VICENTE SANCHES — autor de *Grupo de Vanguarda*, 1989. *O Passado e o Presente* inspirou o filme de Manoel de Oliveira.

- BERNARDO SANTARENO — Teatro: *A Promessa*, 1957, reed. 1974; *O Duelo*, 1961, reed. 1974; *O Pecado de João Agonia*, 1961; *Irmã Natividade*, 1961; *Anunciação*, 1962, reed. 1974; *Português, escritor, 45 anos de idade*, 1974 — **Crónica:** *Nos mares do Fim do Mundo*, 1959. *Obras Completas*, 4 vols (27 peças, poesia e crónica), 1986-1987, Caminho, Lisboa. — **Estudo:** M. Manuela Gouveia Delille, *«O Judeu», de B. S.: suas relações com o Teatro épico de B. Brecht e com o Teatro de P. Weiss*, sep da rev. «Runa», 2/84, 1986.

- JOSÉ CARLOS ARY DOS SANTOS — Poesia: *As Portas que Abril abriu*, 1975; *20 Anos de Poesia* (1963-1983), 1984, *As Palavras das Cantigas*, 1989; *20 Anos de Poesia*, autobiografia, 1983
- JOSÉ SARAMAGO — Poesia: *O Ano de 1993*, 1987 — Crónicas: *Deste Mundo e do Outro*, 1971, 3.ª ed. 1986 *A Bagagem do Viajante*, 1973, *As Opiniões que o D L. teve*, 1974, *Os Apontamentos*, 1976, reed. 1990. — Estudos: M Alzira Seixo, *O Essencial sobre J Saramago*, IN-CM, 1987, de Teresa Cerdeira da Silva, *J S. Entre a História e a Ficção: uma saga de Portugueses*, D Quixote, 1989, e M. Elvira Souto Presado, Santiago de Compostela, 1989. *Memorial do Convento* serviu de base a uma ópera, *Baltasar e Blimunda*, música do italiano Azio Corghi, estreada em Milão em 1990 (em Portugal, em Maio de 1991), e serviu de tema a um debate realizado em Itália: Viaggio interno al Convento di Mafra, dirigido por P Ceccucci, Guerini, Milão, 1991 *Dossier* do n.º 49 de «Letras e Letras», 105, Fev 1993; n.º especial de «Espacio/Espaço», Badajoz, n.ºs 9 e 10 *In Nomine Dei* foi o ponto de partida de uma ópera representada em Münster, Out. 1993
- JOSÉ AUGUSTO SEABRA — Poesia: *Desmemória*. Porto, 1977, *O Anjo*, 1980, *Gramática Grega*, Porto, 1985, *O Nome de Deus*, Macau, 1990
- JORGE DE SENA — Poesia: *Exorcismos*, 1972; *Conheço o Sal e outros poemas*; 1974; *Quarenta Anos de Servidão* (dispersos, 1936-1978), 1979, 3.ª ed rev 1989; 1979, reed rev 1982, *Sequências*, 1980; *Visão Perpétua* (inéditos, 1942-78), 1982, reed. aum. 1989 Edição 70; *Post-Scriptum*, 2 vols de juvenília (1936 — Nov 1938, Dez. 1938 — Nov 1941), 1985, *Mater Imperialis (teatro)*, 1990. — Traduções suas de poesia: *90 e mais quatro poemas de Cavafy*, Porto, 1970, reed. Coimbra, 1986; *Poesias de Vinte e Seis Séculos*, 1972, reed. Fora de Texto, 1993; *Poesia do Século XX*, Inova, Porto, 1978, Fora de Texto, 1994. *Poesia do Século XX*, 1978; *80 Poemas de Emily Dickinson*, 1979; *Poemas Ingleses de F Pessoa*, ed bilíngue, Ática, 1974 Os estudos com que acompanhou numerosas traduções de romances estão reunidos no vol *Sobre o Romance*, 1985, na colec *Obras e J. de S*, Edições 70 — Antologias: *Trinta anos de Poesia*, Porto, 1972, reed. Lisboa, 1984; *Versos e alguma prosa de J. de S*, org e pref por Eugénio Lisboa, Moraes, 1979; do mesmo org. e pref, J. de S, Presença, 1984, *Poesia de J. de S.*, apres e notas de Fátima Freitas Morna, col «Textos Literários», Comunicação, 1985. — Edições bilíngues de poesia: *The Poetry of J de S.*, antologia, intr e notas de F G Williams, Mudborn Press, Califórnia, 1980; *Sobre Esta Praia*, trad. por J. Griffin, Inklings, Santa Bárbara, Califórnia, 1979; *Esorcismi*, antolog, trad e org de C V Cattaneo, Edizione Academica, Milão, 1974, *Su questa spiaggia*, antologia, trad. R Jacobbi, Roma, 1984, *Il Medico Prodigioso*, trad L. S Picchio, 1987, *In Crete with the Minotaur*, antologia, Providence, 1980; *Metamorfosi*, com., trad e notas de C V Cattaneo, Empiria, Roma, 1987, *The Evidences*, ed bilíngue por Phyllis Sterling Smith, Center of Portuguese Studies, Santa Bárbara, Califórnia, 1994 Há trad cast., catalã, it, francesa e ingl., sobretudo do *Físico Prodigioso, Metamorfoses e Sinais de Fogo* (ver bibliog. em *Obras Completas*, Edições 70). *Peregrinati ad loco Infecta Anthologie*, M Giudicelli, L'Escarpette, 1983 — Ensaio: *O Reino da Estupidez*, 1961, reed 1979, 3.ª ed. 1984, *Literatura Inglesa*, 1963, reed 1989 *Estudos de História e de Cultura*, 1967; *Dialécticas da Literatura*, 1973, reed ampl (*Dialécticas Teóricas da Literatura*), 1973; *Dialécticas Aplicadas da Literatura*, 1978, *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, 1982, II, III, 1988, *Sobre Cinema*, 1988; *Do Teatro em Portugal*, 1989; *Maquiavel, Marx e outros estudos*, 1991. *Amor e outros verbetes*, 1992, *Monte Cativo e Outros Projectos de Ficção*, introd Mécia de Sena, ASA, 1994 — Correspondência: com Guilherme de Castilho, 1981, com Mécia de Sena, 1982, com José Régio, 1986; com Vergílio Ferreira, IN-CM, 1986, com Eduardo Lourenço, IN-CM, 1991 — Estudos: *J. de S.*, «Quaderni Portoghesi», 13-14, org. por L. Stegagno Picchio, Giardini Editori, Pisa, 1985; *Studies on J de S. by his colleagues and friends*, Sharrer, H. L./Williams, F G (eds), Univ da Califórnia, Santa Bárbara, 1981, *Estudos sobre J de S.*, org e intr. de Eugénio Lisboa, IN-CM, 1984; «Colóquio/Letras», 67, Maio 1982 (n.º especial); Alexandre Pinheiro Torres, *O Código*

Cosmogónico-Metafísico da «Perseguição» de J. de S., Moraes, 1980; Óscar Lopes, *Uma Arte de Música e outros Ensaios*, Oficina Musical, Porto, 1986; coord. de M Alzira Seixo, *O corpo e os Signos — Ensaios sobre «O Físico Prodigioso»*, comunicação 1990 Recensão de trad e estudos italianos e outros por J Fazenda Lourenço, «Colóquio/Letras», 98, Julho-Ag. 1987, pp. 93-96 Deste mesmo autor, *O Essencial sobre J. de S.*, IN-CM, 1987 e *Uma Bibliografia sobre J. de S.*, separata de *As Escadas não têm degraus*, Lisboa, 1991, Fagundes, Francisco Costa. *In the Beginning there was Jorge de Sena's «Genesis»*, Univ of California, Santa Bárbara, 1991 Carlos, Luís Adriano, *Poética e Poesia de J. S. Antinomias, Tensões, Metamorfoses*, tese de doutoramento, Fac Letras do Porto, 1993 N.ºs espec de «Letras e Letras», n.º 7, Junho 1988, de «Colóquio/Letras», 104-105, Julho/Out. 1988 e de «Nova Renascença», 32-33, Outono de 1988, Inverno de 1989 Há um vol de *Hommage à J de S.*, Centro Cultural de Paris da Fund. C Gulbenkian, 1989 *J de S.: O homem que sempre foi*, selecc das comunicações ao Colóquio Intern sobre J de S, org e introd de F Costa Fagundes e J. N Ornelas, ICALP, Lisboa, 1992. Obras de consulta. *Índices de Poesia, de J. S. e nomes citados*, org. Mécia de Sena, Cotovia, 1990, *Uma bibliografia cronológica de J de S.*, por Jorge Fazenda Lourenço e Frederick G Williams, IN-CM, 1994, onde o leitor poderá completar os dados aqui patentes. *Sinais de Fogo* inspirou o filme de Luís Filipe Rocha, 1995

- JOSÉ MARMELO E SILVA — Estudo: n.º 15, especial, de «Letras e Letras», Março 1989
- AMÉRICO GUERREIRO DE SOUSA — Romances: *O Rei dos Lumes*, 1984, reed 1985, *A Morte das Baleias*, 1988 (do ciclo inic por *Os Cornos de Cronos*, o qual serviu de base a um filme que José Fonseca e Costa levou ao cinema, 1991); *A Última Ceia*, r., Bertrand, 1995.
- PEDRO TAMEN — Poesia: *Daniel na Cova dos Leões*, 1970; *Escrito de Memória*, 1973; *Os 42 Sonetos*, 1973, *Agora Estar*, 1975, *Dentro de Momentos*, 1984, *Caracóis*, 1993. — **Traduções:** *Allegria del Silenzio*, por G. Lanciani e E. Finazzi Agrò, ed. Japadre, Roma, 1984, *Delphes, Opus 12 et autres poèmes*, trad. colectiva, *Les Cahiers de Royaumont*, 1990 — **Estudos:** n.º especial de «Letras e Letras», Porto, Jan 1990; ver bibliografia de artigos e ensaios no vol *Tábua das Matérias*, Tertúlia, 1991, *dossier* em «Letras e Letras», n.º 25. Publicou muitas traduções.
- ALEXANDRE PINHEIRO TORRES — Poesia: *Novo Génesis*, 1950; *A Voz Recuperada*, 1983; *A Flor Evaporada*, 1984
- MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS — Poesia: *Discursos sobre a reabilitação do real quotidiano*, 1952; *Louvor e simplificação de Álvaro de Campos*, 1953, *Um Auto para Jerusalém*, 1964; *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão*, 1971; *As Mãos na Água*, 1972, *Burlescas, Teóricas e Sentimentais*, 1972; *Jornal do Gosto*, 1974, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*, 1977; *Manual de Prestidigitação*, 1981, *As Mãos na Água e a Cabeça no Mar*, 1985; *Nobilíssima Visão*, 1976, reed 1991; *Primavera Autónoma das Estradas*, 1980; *A Virgem Negra. F. Pessoa explicado às criancinhas naturais e estrangeiras*, 1988 — **Estudos:** artigos e informações bibliográficas contidas no n.º 6 de *A Phala*, Maio/Junho 1988, Assírio e Alvim; bibliografia e inquérito a críticos e poetas em «Espacio/Espaço Escrito», 6-7, Badajoz, 1991.
- MÁRIO VENTURA — **Ficção:** *À Sombra das Árvores Mortas*, 1966, 2.ª ed rev 1977, *Outro Tempo, Outra Cidade*, 1980; *Vida e Morte dos Santiagos*, 1985, *Março Desavindo*, r., 1987, reed. 1988 — Crónica: *Alentejo Desencantado*, 1969, 3.ª ed. 1977.
- ANTÓNIO MANUEL COUTO VIANA — **Poesia:** *No Sossego da Hora*, 1949; *O Coração e a Espada*, 1951, *A Face Nua*, 1954, *Mancha Solar*, 1959; *A Rosa Sibilina*, 1960; *Desespero Vigilante*, 1968, *Uma Vez, uma Voz*, 1986. É ainda autor de 9 peças de teatro predominantemente de destino infantil, e de vols. em prosa, nomeadamente *Coração Arquivista*, livro de memórias e encontros, 1977.

Bibliografia

- Anselmo, António Joaquim: *Bibliografia das Bibliografias Portuguesas*, separata da «Revista de História», ano VIII, 1919, n.º 29
- *Biblioteca Lusitana*, por Diogo Barbosa de Machado, 3.ª ed 1965-66, 4 vols
- *Dicionário Bibliográfico Português*, de Inocêncio Francisco da Silva, continuado por Brito Aranha e Álvaro Neves, Lisboa, 1858-1923, 22 vols., com um vol. de *Aditamentos* de Martinho da Fonseca, 1927, e um *Guia Bibliográfico* de Ernesto Soares, 1958.
- *Portugal (Dicionário histórico, corográfico, biográfico, bibliográfico, heráldico, numismático e artístico)*, por Esteves Pereira e Guimarães Rodrigues, Lisboa, 1904-1915, 7 vols
- *Boletim de Bibliografia Portuguesa*, da Biblioteca Nacional
- *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, publicado desde 1960 pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, editado pela Atlântida, Coimbra.
- *Dicionário Universal da Literatura*, Henrique Perdigão, 2.ª ed. 1950, Porto.
- *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, Porto, 1960, 3.ª ed., 5 vols, 1978.
- *Grande Dicionário da Literatura e da Teoria da Literatura*, Lisboa, dirigido por João José Cochofel, publicação em fascículos (completado em 1978 o 1.º vol.).
- Massaud Moisés organizou com outros uma *Bibliografia da Literatura Portuguesa*, São Paulo, 1968, e um *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, nova ed., Cultrix, S. Paulo, 3.ª ed., 1987
- Recorrer ainda, sobre autores contemporâneos, à *Enciclopédia Luso-Brasileira*, à enciclopédia *Verbo* e a *Biblos*, Enc. das Lit. de Língua Portuguesa, vol. 1, 1995.
- A *História Ilustrada da Literatura Portuguesa* contém numerosa bibliografia.
- Saíram em 1985, 1990 e 1994 3 volumes que terminam, cronologicamente, com os autores nascidos no séc. XIX, *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, org pelo Inst. Português do Livro e da Leitura, e ainda Inst. da Biblioteca Nacional do Livro, coord de Eusébio Lisboa, Europa-América.
- Sob o ponto de vista iconográfico, pode recorrer-se a esta última obra, bem como a certas revistas do século XIX, como o «Almanaque das Lembranças», a «Revista Contemporânea» e «Ocidente»
- Útil prontuário *Pequeno Roteiro da História da Literatura Portuguesa*, Instituto Português do Livro, 1984 (bibliografias sumárias por ordem cronológica, com índice alfabético remissivo).
- *Roteiro da Literatura Portuguesa*, adapt. e actualização de Ilídio Rocha, Verlag Teo Feuer de Mesquita, Frankfurt am Main, 1995 (tem biografia sumária dos autores).
- «Colóquio/Letras», n.º 78, Março 1984, contém retrospectivas sumárias por especialistas sobre a literatura portuguesa de 1974 a 1984, o n.º 84, Março 1985, contém um balanço análogo sobre o ano literário de 1984, e o n.º 96, Março-Abril 1987, sobre o ano literário de 1986. Já o Centro Português da Ass. Intern. dos Críticos Literários publicara em 1982 um *Balanço da Actividade Literária (ano de 1981)*, em 1983 um *Balanço da Actividade Literária (ano de 1982)*, e em 1985 outro *Balanço* congénere, relativo a 1983-84, ed. Dom Quixote.
- A revista «Prelo», da IN-CM, publicou um balanço do ano literário de 1985 no n.º 10, Jan.-Março 1985, e outro sobre o ano literário de 1986 no n.º 14, Jan.-Março 1987. Há um balanço do ano literário de 1987 em «Colóquio/Letras», n.º 101, Jan.-Fev. 1988.

- *O Ano Literário de 1988* (por A. Guerreiro, C Porto, E. M. de Melo e Castro, J. F. Jorge e Matilde Rosa Araújo in «Vértice», 15 (II Série), Junho de 1989. Do ano literário de 1994 há uma recensão colectiva in «Vértice», II série, n.º 67, Julho/Agosto, 1995.
- No ano literário de 1990 há um balanço de Carlo F. Jorge, H. C. Buescu, António Guerreiro, J. A. Gomes e Carlos Porto na rev. «Vértice», n.º 38, 2.ª série, Maio de 1991.
- Ver ainda actas do I (1974) e do II (1982) Congresso dos Escritores Portugueses, Dom Quixote, 1982.
- Autobiografias: Rocha, Clara: *Máscaras de Narciso, Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, Almedina, 1992.

Ensaios que alcançam vários géneros:

- Seixo, M. Alzira. *Discurso do Texto*, Bertrand, 1977.
- Rocha, Luís de Miranda: *Algumas notas sobre a literatura portuguesa nos anos 70/80*, in «Sema», n.º 3, 1979, pp 77-83.
- Melo, João de. *Toda e Qualquer Crítica*, ed. Vega, Lisboa, 1982.
- Lopes, Óscar *Os Sinais e os Sentidos*, Caminho, 1986. *Uma arte de Música e outros ensaios*, Oficina Musical, Porto, 1986.

Geografia literária:

- Colecção *Antologia da Terra Portuguesa*, Bertrand, com 13 volumes separados para os textos antológicos de cada província, Porto, Lisboa, Açores, Madeira; *Saudades de Lisboa: de Eça de Queirós a Miguel Torga*, coligida por David Mourão-Ferreira, Estúdios Cor; *Escritores Modernos da Beira Baixa*, selec. de Arnaldo Saraiva, Lisboa, 1988.
- *Narrativa Literária de Autores da Madeira do séc. XX*, apres. e selec. de Nélson Veríssimo, Funchal, 1990; *Poet'Arte 90: Antologia de Poesia Madeirense* (autores nascidos entre 1772 e 1967), Imprensa Regional da Madeira, 1990
- O mais minucioso inventário, digressivamente desenvolvido, de autores naturais do Porto é o de (Sampaio) Bruno, *Portuenses Ilustres*, vols. 1.º e 2.º 1907, vol. 3.º 1908, Porto.
- Os vols. ilustrados *Daqui Houve Nome Portugal*, 1958, antologia de textos sobre o Porto, 4.ª ed. 1986, e *Memórias de Alegria*, 1971, orientados e pref. por Eugénio de Andrade, dir. gráfica de Armando Alves, *Canção do Mais Alto Rio*, antologia liter. do Douro, orient. e pref de Eugénio de Andrade, colab. plástica de Júlio Resende e Dario Gonçalves, ed. ASA, 1990
- *Portugal — A Terra e o Homem*, ant. de autores dos sécs. XIX e XX, por Vitorino Nemésio, Fund. C Gulbenkian, 1978
- *Terras do Norte na Literatura Portuguesa*, selec. e ap. de Luís Forjaz Trigueiros, Inapa, Lisboa, 1990. *Antologia da Poesia Contemporânea Portuguesa de Trás-os-Montes e Alto Douro*, coord. de Carlos Loures, col «Setentrião», Vila Real, 1968
- *Antologia de Poesia Açoriana do Séc. XVIII a 1975*, Pedro da Silveira, Sá da Costa, 1977. *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano — sécs. XIX e XX*, org., pref. e notas de João de Melo, 1978, também autor de *A Produção Açoriana nos Últimos Dez Anos (1968-1978)*, «Colóquio/Letras», 50, Julho 1979, e *Há ou não uma Literatura Açoriana*, «Vértice», 448, Maio/Junho 1982. N.º especial do caderno *Cultura* do «Diário de Notícias» dedicado à literatura açoriana, 1978-06-15. Garcia, José Martins: *Para uma Literatura Açoriana*, Univ. dos Açores, Ponta Delgada, 1987. *Sempre disse tais coisas esperançado na vulcanologia*, antol. de poetas açorianos por E. Jorge Botelho, pref. de Luís de Miranda Rocha, IN-CM, 1989. Foram já publicados em 1985 dois tomos de uma *Bibliografia*

Geral dos Açores (sequência do Dic. Bibliog. Port.), por João Afonso, Secretaria Regional de Educação e Cultura, Angra do Heroísmo.

- Revista antológica regional: *Cadernos do Tâmega*, já com o n.º 13 em Dezembro de 1995, *Marânus*, antologia sobre Amarante e a sua gente, A. Cardoso, 1979.
- Além de certos suplementos literários, nomeadamente o *Diário de Notícias*, *O Comércio do Porto*, *Diário de Lisboa* e *Diário Popular*, inseriram crítica literária responsável e regular as revistas «Seara Nova», «Brotéria», «Vértice», «Colóquio/Letras» e o *Bulletin des Études Portugaises*; este último contém uma utilíssima revista das revistas, com menção e por vezes sumário de artigos que interessam à literatura e história portuguesas. O mensário «Letras e Letras», Porto, publicou desde 1987 até 1995, em cada n.º, um *dossier*-bibliografia e estudos sobre um autor contemporâneo. Para a historiografia e informação histórico-cultural, recorrer ao *Dicionário de História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão, 2.ª ed., 6 vols., 1978.
- Antologias temáticas da col. *Antologias Universais*, Portugália. *A Saudade na Poesia Portuguesa*, selec. e pref. de Urbano Tavares Rodrigues; *Prosa Doutrinal de Autores Portugueses*, 2 vols., org. de António Sérgio, e *Os Mais Belos Contos de Amor da Literatura Portuguesa*. Natália Correia org. e pref. uma *Antologia da Poesia Erótica e Satírica Portuguesa*, 1966.
- Literatura infantil: Lemos, Ester de: *A Literatura Infantil em Portugal*, Lisboa, 1972; Pires, M. Laura Bettencourt: *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Vega, s/d; Sá, Domingos Guimarães de: *A Literatura Infantil em Portugal*, Ed. Franciscana, Braga 1981, Rocha, Natércia: *Breve História da Literatura Portuguesa para Crianças em Portugal*, ICLP — ME, 1984, reed. 1992 (com bibliografia e sinopse cronológica) e *Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para Crianças*, Comunicação, 1987. A Fundação C. Gulbenkian promove anualmente, desde 1980, Encontros de Literatura para Crianças.
- Literatura policial: Jorge, C. F.: *O Policial Português*, in «Vértice», II Série, 9, Dez. 1983, pp. 115--119. Guerra, Orlando: *A Literatura policial portuguesa e os escritores marginais*, in «Vértice», II Série, 45, Dez. 1951, pp. 101-119.
- Ficção científica: Holstein, Álvaro de Sousa/Morais, José Manuel: *Bibliografia de Ficção Científica e Fantástica Portuguesa*, 1987, revista do género: «Omnia», em publicação desde 1988; Almeida, Teresa Sousa de: *Estranha Viagem ao Mundo da Ficção Científica em Português*, in «Vértice», 41, Agosto, 1991, pp. 717.
- Literatura popular: Guerreiro, Manuel Viegas: *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, ICALP, 1978, Traça, M. Emília: *O Fio da Memória Do Conto Popular ao Conto para Crianças*, col. Mundo de Saberes, Porto Editora, 1992.
- Está desde 1971 em publicação em fascículos um *Dicionário do Teatro Português*, dirigido por Luís Francisco Rebelo.
- Séries monográficas: a única existente para a literatura portuguesa era a da Editora Arcádia, inicialmente sob o título de *A Obra e o Homem*, com 17 vols., e desde 1973 sob o título de *Universidade do Estudante*.
- Métrica: artigos de A. Coimbra Martins no *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*; Amorim de Carvalho: *Tratado de Versificação Portuguesa*, 2.ª ed., Lisboa, 1965, e *Teoria Geral da Versificação*, 2 vols., 1988; Celso Cunha, *Língua e Verso*, Lisboa, 1984.
- *O Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira* e a revista «Vértice» contêm índices onomásticos de autores e artigos de certas revistas culturais importantes.
- Jorge Peixoto, *História do Livro Impresso em Portugal*, in Arquivo de Bibliografia Portuguesa, 10-12, n.os 37-48, 1967.

- Para a literatura brasileira ou o que possa ter-se como tal, recorrer ao *Dicionário Literário Brasileiro*, de Raimundo de Menezes, Cultrix, Rio de Janeiro/São Paulo, 1980 ou à *Pequena Bibliografia Crítica da Leitura Brasileira*, Otto Maria Carpeaux, Afrânio Coutinho, *A Literatura do Brasil*, 6 vols., Sul-Americana, Rio de Janeiro, 1968-1971, 3.ª ed. co-dirigida por E. de Faria Coutinho, José Olympio, 1986, A. Castelo/A. A. Amaro/J. Pacheco/M. Moisés/A. Bosi/W. Martins, *A Literatura Brasileira*, 6 vols., Cultrix, São Paulo, 1962-1965, A. Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, Cultrix, São Paulo, 3.ª ed 1937
- Para genéricas relacionações com as literaturas estrangeiras mais interligadas com a portuguesa, pode recorrer-se aos pequenos volumes de história dessas literaturas incluídos nas colecções *Que Sais-Je?* e *Armand Colin*, ou, em português, na colecção dos cadernos *Inquérito* e na *Biblioteca Cosmos*.
- Como ponto de partida de maior desenvolvimento recorrer, por exemplo, aos manuais clássicos da colecção *Hachette*, nomeadamente: *Histoire de la littérature française*, por G. Lanson (ou o *Manuel illustré de la lit. fran. de Lanson e Tuffrau*); *Histoire de la littérature latine*, por R. Pichon; *Histoire de la littérature espagnole*, por Fitzmaurice-Kelly; *Histoire de la littérature italienne*, por H. Hauvette.
- Uma das histórias da literatura espanhola mais actualizadas, embora difusa, é a de Angel Valbuena Prat, 2 vols. 2.ª ed., Barcelona, 1946; ver também C. B. Aguinaga, J. R. Puértolas e I. M. Zavala, *Historia de la Literatura Española (en lengua castellana)*, 2.ª ed. corr. e aum., 3 vols., Editorial Castalia, Madrid, 1981-84.
- Riego, Francisco Fernandez del: *Manual de História de Literatura Gallega*, Vigo, 1951
- Jácome, Benito Varela: *História de la Literatura Gallega*, Santiago de Compostela, 1951.
- Calero, Ricardo Carballo: *História de la Literatura Gallega Contemporánea*, 1.º vol., Vigo, 1964
- *História Ilustrada das Grandes Literaturas*, Editorial Estúdios Cor, Lisboa (em vários vols.).
- Principais histórias desenvolvidas da literatura brasileira: as de Liberato Bettencourt, Rio, 6 vols., 1945; Sílvio Romero, 6.ª ed., Rio, 1960; José Veríssimo, 3.ª ed. Rio, 1954; Nelson Werneck Sodré, 4.ª ed., Rio, Afrânio Coutinho, *A Literatura no Brasil*, 2.ª ed., 5 vols., 1968-70. Resumos da mesma literatura, os de Ronald de Carvalho (*Pequena História da* ...), 9.ª ed., Rio, 1953; Alceu Amoroso Lima (*Quadro Sintético da* ...), Rio, 1956; José Osório de Oliveira (*Pequena História da* ...), 4.ª ed., São Paulo, 1967. Mais recentemente, Luciana Stegagno Picchio, *La Letteratura Brasiliana*, 1972, na col. *La Letterature del Mondo*, Sansoni-Accademia, Florença e Milão, e José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides*, José Olympio Editora, Rio, 1977. *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*, Otto Maria Carpeaux, 4.ª ed. 1958; *Pequeno Dicionário da Literatura Brasileira*, Massaud Moisés e José Pais (org.), 3.ª ed. Cultrix, S. Paulo, 1987.
- Para a história da literatura inglesa, além do manual clássico de Legouis e Cazamian, várias vezes revisto em francês e inglês, utilizar os 7 vols. do *Pelican Guide to English Literature*, também com várias revisões desde 1961. Ver ainda Jorge de Sena, *A Literatura Inglesa*, São Paulo, 1963, com boa informação específica e comparativa.
- Histórias da literatura portuguesa em língua estrangeira: António José Saraiva, *Historia de la Literatura Portuguesa*, ed. Istmo, Madrid, 1971; Georges Le Gentil, *La Littérature Portugaise*, ed. rev. e aum., Paris, 1951, Claude-Henri Frèches, *Histoire de la Littérature Portugaise*, col. *Que Sais-je?*, *Dejiny Portugalské Literatury*, tradução checa da 5.ª ed. da presente obra por Zdenek Hampl, Praga, 1972
- Há quatro séries de gravações comerciais de textos literários portugueses contemporâneos lidos pelos autores: uma da marca *Orfeu*, que abrange também prosadores, outra da Decca, mais numerosa, incluindo discos de 33 e de 45 rotações, outra da Philips, e a colecção «Disco Falado» da Sasseti. Além de entrevistas, comemorações, recensões televisionadas sobre outros autores.

existem extensos filmes documentais acerca de Antero de Quental, Oliveira Martins, Raul Brandão, Aquilino Ribeiro, Miguel Torga, João de Araújo Correia, Eugénio de Andrade, Florbela Espanca, Jorge de Sena e Sophia de Mello Breyner Andresen, Vergílio Ferreira, além de *Conversa Acabada*, 1982, sobre F. Pessoa e M. Sá-Carneiro, e de entrevistas.

Algumas antologias colectivas em tradução:

- Angel Crespo. *Pliego de Poesia Portuguesa*, Madrid, 1960, e *Antologia de La Nueva Poesia Portuguesa*, ed. Adonais, Madrid, 1961
- Revista «Cormorán y Delfin», *10 Poetas Portugueses*, Outubro de 1967, Buenos Aires.
- *Insula*, n.ºˢ 96-7, dedicados a «Letras Portuguesas», Madrid; Sophia de Mello Breyner Andresen, *Quatre Poètes Portugais* (Camões, Cesário, Sá-Carneiro, Pessoa), P. U. F., 1970
- Meyrelles, Isabel: *Anthologie de la Poésie Portugaise du XII au XXe Siècle*, Gallimard, Paris, 1971
- *Le Journal des Poètes*, n.º 9, 1952, organizado por Casais Monteiro
- Kochnitzky, Léon: *Synthèse*, «Keepsake Portugais», n.ºˢ 145-6, Bruxelas, 1958.
- Lopez, F. /Marrast, Robert: *La Poésie Ibérique de Combat*, ed. Pierre Jean Oswald, Paris, 1966. *Les Belles Paroles*, n.º 1, Marselha, 1966, com antologia de 16 poetas portugueses.
- *Poètes Portugais*, «Esprit», Paris, 1966.
- *Périmètre*, n.º 1, Paris, 1970, antologia de 12 poetas com estudo de Alcides de Campos
- *Modern Poetry in Translation* (de Pessanha à geração de 1961), n.º duplo 13/14, Londres, 1972, org. de Hélder de Macedo.
- *Contemporary Portuguese Poetry*, antologia bilíngue por Jean R. Longland, ed. Harvey House, New York; *The Journal of the American Portuguese Society*, n.º dedicado à moderna poesia portuguesa, vol. 12, n.º 1, Verão de 1978 (selec. e introd. de Alberto de Lacerda), 1966
- Meyer-Clason, Curt: *Der Gott der Seefahrer und andere Portugiesische Erzählungen* (de Ferreira de Castro a Luandino Vieira), ed. Horst Erdmann, Tübingen/ Basel, 1972, e *Portugiesische Gedichte*, in *Jahresring* 72-73, Deutsche Verlags-Anstalt, Estugarda, 1972.
- Pals, Erwin Walter: *Neue Portugiesische Lyrik, Literatur und Kunst*, in Neue Zürcher Zeitung, 1963-04-07.
- Ilse Losa / Ó. Lopes: *Portugiesische Erzähler*, Aufbau Verlag, 1962, *Ich kannn die Liebe nicht vertagen* (poesia), 1969; com Egito Gonçalves, *Portugiesische Erkundungen* (contos), Volk und Welt, 1973, e com Tilla Thonig, *Liebesgeschichte mit Datum* (contos), Aufbau Verlag, Berlim.
- Golubieva, E.: *Portugálscaia Poeziia XX Vieca*, Moscovo, Khudojestviénnaia Litieratura, 1974.
- Tavani, Giuseppe: *De Pessoa a Oliveira*, Edizioni Accademia, Milão, 1973
- Cattaneo, Carlo Vittorio: *La Nuova Poesia Portoghese*, Edizioni Abete, Roma, 1975 (poetas nascidos entre 1930 e 1949).
- *L'Europa letteraria e artistica*, n.º dedicado a Portugal, Elvetica Edizioni, Chiasso, Zürich-Genève, Janeiro de 1975.
- Cuesta, Pilar Vásquez: *Poesia Portuguesa Actual*, Edición Bilingue, Madrid, 1976 (de Pessoa a Eugénio de Andrade).
- A revista «Esprit» publicou em 1967 uma antologia de poetas portugueses contemporâneos, selec. A. Ramos Rosa, apresentação de Arnaldo Saraiva, e o n.º de Janeiro de 1979, dedicado a Portugal, contém estudos e traduções de textos portugueses. O vol. III, n.º 2 da *International Poetry Review*, 1977, que contém antologias bilíngues, é dedicado à poesia portuguesa contemporânea.

- Macedo, Hélder/Castro, E M. Melo e: *Contemporary Portuguese Poetry*, Carcanet Press, Manchester, 1978.
- O n.º de Inverno de 1978 de rev «World Literature Today», Univ de Oklahoma, é dedicado ao conjunto das literaturas lusófonas
- Há, em russo, uma antologia do *Conto Português Contemporâneo* e outro de *Poesia Portuguesa Contemporânea* (J. G Ferreira, J. de Sena, Sophia de M. Breyner, Carlos de Oliveira e E. de Andrade), ambos org. e trad. por Elena Riáuzova, editorial Progress, 1980.
- *Fernando Pessoa — Antologia de Álvaro de Campos*, ed bilíngue por J A. Llardent, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Saldels, Marianne. *Smaken Av Oceanerna*, Lyrikklubb, Kristianstads, Suécia, 1982.
- Crespo, Angel. *Antologia de la Poesia Portuguesa Contemporânea*, I e II, Ed. Júcar, Madrid, 1982.
- Nejar, Carlos: *Poesia Portuguesa Contemporânea* (de Nemésio a J. Manuel Magalhães), São Paulo.
- *Europe — Littérature au Portugal*, n.º de Abril, 1984, Paris.
- *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, antologia, apresentação e entrevista por Cremilde de Araújo Medina, Nórdica, São Paulo, 1984.
- Pampano, Angel Campos: *Los Nombres del Mar* (*Poesia Portuguesa 1974-1984*), antologia bilíngue, Editora Regional de Extremadura, 1985.
- *Portugalski Kvartet* (J de Sena, M. Cesariny, E. de Andrade, H. Hélder), org e trad. servo-croata de Mirko Tomasovic, Znanje, Zagreb, 1984
- Willemsen, Augusto: *IK verheerlijk het Verleden niet*, Meulenhoff, Amesterdão, 1985
- J. M. Llompart: *Poesia Gallega, portuguesa i brasileira moderna*, edicions 62 i «la Caixa», Barcelona, 1988 (portugueses de Régii e H. Hélder).
- *Cuadernos de Poesia Menú*, n.º 3/4, Cuenca, contém antologia de poetas portugueses dos anos 70-90
- A rev «Anthropos» (suplementos), n.º 15, publica uma bibliografia da poesia portuguesa de autores nascidos entre 1900 e 1960.
- *Action Poétique*, n.º 119, 1990; *Nouveaux Poètes Portugais.*
- *Antologia da Poesia Portuguesa (Antologie de la Poésie Portugaise)* — 1960-90, Caminho, 1992.

Índice Onomástico Remissivo

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

Índice Geral

Introdução Geral

1.ª Época – DAS ORIGENS A FERNÃO LOPES

2.ª Época – DE FERNÃO LOPES A GIL VICENTE

3.ª Época – RENASCIMENTO E MANEIRISMO

4.ª Época – ÉPOCA BARROCA

5.ª *Época* – O SÉCULO DAS LUZES

6.ª *Época* – O ROMANTISMO

7.ª *Época* – ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

1996

Execução gráfica de: **BLOCO GRÁFICO, LDA.** – R. da Restauração, 387 – 4050 PORTO – PORTUGAL